

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Pós-Graduação em Estudos da Tradução

O racista ignóbil e o perspectivista compassivo: refletindo
sobre a tradução de poemas de *A Kasīdah* de Richard Burton

Caléu Nilson Moraes

Florianópolis
Agosto de 2014

CALÉU NILSON MORAES

O racista ignóbil e o perspectivista compassivo: refletindo
sobre a tradução de poemas de *A Kasīdah* de Richard Burton

Tese submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Fede-
ral de Santa Catarina para a ob-
tenção do Grau de Doutor em Es-
tudos da Tradução.

Orientador: Alai Garcia Diniz

Florianópolis
Agosto de 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Pós-Graduação em Estudos da Tradução

O racista ignóbil e o perspectivista compassivo: refletindo sobre a
tradução de poemas de *A Kasīdah* de Richard Burton

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do título de doutor em
Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, Agosto de 2014.

Professora Andrea Guerini

Coordenadora PGET

BANCA EXAMINADORA

Professor Dra. Alai Garcia Diniz
(Orientador e Presidente – UFSC/PGET)

Professor Dr. Marcelo Bueno
(UFMS)

Professor Dr. Henrique Finco
(UFSC)

Professor Dr. Fernando Mesquita de Faria
(UNILA)

Professor Dr. Markus Weininger
(UFSC/PGET)

RESUMO

O tema desta tese é a tradução da ira. Este sentimento, que está presente na literatura ocidental já como primeira palavra daquele que é o primeiro dos seus livros, *A Ilíada*, e que varia, como pretendo demonstrar, de grupo humano para grupo humano. Escolhi tratar da ira de um escritor em especial, sir Richard Francis Burton (1821-1890), propondo uma releitura do escritor britânico, famoso pela tradução das *Mil e uma noites* e por seus livros de viagem, como um autor revoltado, uma espécie de guerrilheiro das letras. Pretendo demonstrá-lo a partir da tradução de algumas estrofes de seu longo poema, *A Kasīdah*, escrito e publicado em 1880, quando o autor tinha sessenta anos. Trata-se de um conjunto de duzentos e sessenta e quatro estrofes e quinhentos e vinte e oito versos, em que o escritor britânico ataca ingleses, franceses, árabes e hindus. Assim, primeiro, faço uma revisão das representações do escritor britânico na literatura especializada, mostrando que grande parte de sua ira se origina do temperamento revoltado e da experimentação do ponto de vista do nativo. Depois, faço um estudo da história da representação dos gurus e poetas na literatura ocidental, mostrando de que forma deu origem à gurumania, isto é, a invocação em textos de poesia e prosa de teorias orientais com o propósito de explicar a razão da vida. *A Kasīdah*, como quero mostrar, faz parte desta rede de textos. Em seguida, escrevo sobre as personalidades nas quais Burton, ao escrever *A Kasīdah*, desdobrou-se. Mostro de que forma se originam nas experiências de troca de perspectivas que o escritor britânico fez. Mais tarde, demonstro que Richard Burton escreveu *A Kasīdah* em resposta à tradução que Edward FitzGerald fez das *Rubáiyát* de Omar Khayyam. Por fim, em meu último capítulo, descrevo de que forma a ira varia de grupo humano para grupo humano. Assim, sigo por indicar a maneira em que, acredito, se deva traduzir a ira nos trabalhos de Richard Burton.

Palavras-Chave: Richard Francis Burton; *A Kasīdah*; Versão; Perspectivismo; Antropologia.

ABSTRACT

The theme of this thesis is the translation of anger. This feeling, which is already present in Western literature as the first word of that which is the first of his books, *The Iliad*, and it varies, as I will argue, from human group to human group. I chose to talk about the wrath of a particular writer, Sir Richard Francis Burton (1821-1890), proposing a reinterpretation of the British writer, famous for the translation of *The Arabian Nights* and his travel books, as an angry author, a kind of writer *guerrilheiro*. I intend to prove it from the translation of some verses of his long poem, *The Kasīdah*, written and published in 1880, when the author was sixty years old. It is a set of two hundred sixty-four stanzas and five hundred twenty-eight verses, in which the British writer attacks English, French, Arabic and Hindu people. So first, I review the representations of the British writer in the specialized literature, showing that much of his anger stems from angry temperament and experimentation from the point of view of the native. Then I do a study of the history of the representation of gurus and poets in Western literature, showing how it gave rise to gurumania, ie the invocation of poetry and prose texts of oriental theories purporting to explain the reason of life. *The Kasīdah*, as I want to show, is part of this network of texts. Then I write about the personalities in which Burton, writing *The Kasīdah*, unfolded. I show how they come from the experiences of exchange of perspectives that the British writer did. Later, I show that Richard Burton wrote *The Kasīdah* in response to Edward FitzGerald translation of the *Rubaiyat* of Omar Khayyam. Finally, in my last chapter, I describe how the anger will vary from human group to human group. Then, I indicate the way in which, I believe, the anger should be translated Richard Burton's work.

Keywords: Richard Francis Burton; *The Kasīdah*; version; perspectivism; Anthropology.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| QUE BURTON? | 14 |
| QUE POEMA? | 17 |
| GURUMANIA | 21 |
| A QUESTÃO DO ÓDIO | 24 |
| 1. TRADUÇÃO E BANDITISMO | 32 |
| 1.1 O BANDIDO | 38 |
| 1.2 AS VIRTUDES CAMALEÔNICAS | 40 |
| 1.3 O CAMALEÃO E O TRADUTOR | 41 |
| 1.4 O CAMALEÃO DE JOHN KEATS | 43 |
| 1.5 TRADUÇÃO E ATIVISMO | 54 |
| 1.5.1 Por que Richard Burton traduziu pornografia | 58 |
| 2. GURUS E POETAS | 68 |
| 2.1 A TERRA DOS FILÓSOFOS PELADOS | 68 |
| 2.2 A POETA E O MAGRO | 69 |
| 2.3 HOMENS MAGROS E SÁBIOS SELVAGENS | 73 |
| 2.4 O CHARLATÃO E O MÍSTICO ARREDIO | 80 |
| 2.4.1 A tradução vitoriana | 86 |
| 2.5 O FAQUIR DE BURTON | 87 |
| 2.6 COMO A HISTÓRIA TERMINA | 91 |
| 3. BURTON E SEUS MÚLTIPLOS | 94 |
| 3.1 RICHARD BURTON, O ORIENTALISTA | 98 |
| 3.2 HĀJĪ ABDŪ EL-YEZDĪ, O MÍSTICO | 102 |
| 3.3 FRANK BAKER, O TRADUTOR | 105 |
| 3.3.1 Os tradutores Richard Burton e Frank Baker | 106 |
| 4. AS INVENÇÕES VITORIANAS: FitzGerald X Burton X Browning | 109 |
| 4.1 OMAR KHAYYÁM | 110 |
| 4.2 EDWARD FITZGERALD | 113 |
| 4.2.1 Carpe Diem | 115 |
| 4.2.1.1 O descaso da divindade | 116 |
| 4.2.1.2 A brevidade e a desrazão da vida | 118 |
| 4.2.1.3 O hedonismo | 118 |
| 4.3 COMO HĀJĪ ABDŪ EL-YEZDĪ VÊ O MUNDO | 120 |
| 4.3.1 O perspectivismo leibniziano de Richard Burton | 124 |
| 4.3.2 A desgraça de existir | 127 |
| 4.3.3 Contra Khayyám | 128 |
| 4.4 RABBI BEN EZRA OU O LOUVOR DA VELHICE | 130 |
| 5. A TRADUÇÃO DO ÓDIO | 133 |

| | |
|---|------------|
| 5.1 A IRA E A ANIMALIDADE | 135 |
| 5.2 A TEORIA DOS HUMORES | 144 |
| 5.3 IRA E CULTURA | 145 |
| 5.3.1 Dickens, a ira e o império | 146 |
| 5.3.1.1 Intermezzo havaiano | 149 |
| 5.3.2 Os caçadores de cabeça | 151 |
| 5.4 VERTENDO A IRA EM <i>A KASĪDAH</i> | 156 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 160 |
| REFERÊNCIAS | 163 |

Para Pamella

INTRODUÇÃO

O tema desta tese é a tradução da ira. Este sentimento, que está presente na literatura ocidental já como primeira palavra daquele que é o primeiro dos seus livros, *A Ilíada*, varia, como pretendo demonstrar, de grupo humano para grupo humano. Escolhi tratar da ira de um escritor em especial, *sir* Richard Francis Burton, propondo uma releitura do escritor britânico, famoso pela tradução das *Mil e uma noites* e pelos livros de viagem, como um autor revoltado, uma espécie de guerrilheiro das letras. Para mostrá-lo, faço uma versão de alguns poemas curtos que constam do livro *A Kasīdah*, que escreveu por volta de 1880. Burton atribuiu seus versos a um místico persa, Hājī Abdū El-Yezdī. Além disso, inventou um tradutor, Frank Baker, que teria vertido o texto para o inglês.

Enquanto termino esta tese, leio o último texto de Miguel Ángel Asturias. Trata-se dum romance esquisito, *A árvore da cruz* que termina abruptamente numa vírgula. Vou resumi-lo: existe um ditador, Anti, que decide, entre outras coisas, destruir os crucifixos. Por esta razão, bate-se com Animanta, uma sorte de concubina ou amante que se transforma num monte de bichos horrendos e foge para uma ilha. Anti, então, organiza expedições militares que sem dificuldade Animanta desmantela. No último capítulo, o ditador também sofre metamorfoses e corre para fundir-se com o monstro. O primeiro parágrafo do texto é assim:

Anti, o guerreiro, Anti-Deus, Contra-Cristo, Anti-humano, Anti-povo, exercia o mais anti dos poderes, naquele anti-país, anti-nação, em períodos presidenciais anti-tempo, porque seu governo contra tudo e contra todos não tinha fim, era anti-fim.
(Asturias 2010, 78)

Meu trabalho tem a ver com *sir* Richard Francis Burton e não com literatura guatemalteca. Todavia, a medida que avanço a leitura de

A árvore da Cruz, reconheço que o aventureiro inglês tem algo do protagonista de Miguel Ángel Asturias. Burton é, às vezes, anti-inglês, mas também anti-árabe ou anti-hindu. Contra-Cristo, decerto. Anti-Deus. Mas também Anti-Alá ou anti-as milhares de deidades do hinduísmo. Vejamos por que.

Primeiro, por que digo de Burton que é anti-inglês? Porque o escritor, apesar de britânico, foi um crítico feroz dos abusos do imperialismo inglês ou, também, do seu *ethos*, isto é, das posturas dos compatriotas com respeito à vida (Lovell 1998). Foi também um anti-árabe ou anti-hindu, porque em suas obras atacou com veemência os povos semíticos e arianos, reputando-os preguiçosos, entre outras coisas.

Em *A Kasīdah* (1880), o poema que vamos estudar nesta tese, Burton ataca o cristianismo com ferocidade, como também em outros tantos textos. Por isso podemos chamá-lo, também, um Contra-Cristo, à maneira do personagem de Miguel Ángel Asturias. Porque um ateu convicto, às vezes um niilista, mas de quando em vez, um místico árabe, podemos chamar Burton também um Anti-Alá ou um anti- as milhares de deidades do hinduísmo. O temperamento misantropo de Richard Francis Burton, que pode parecer uma contradição posto que se relacionou com muitas pessoas, fê-lo um revoltado, um contendor que entrou em conflito com todo tipo de gente.

Destaco que meu tema tem a ver com a tradução e leitura dos versos e notas de *A Kasīdah* (que fazem parte do poema, porque lhe aumentam o conteúdo e têm estreita relação com os versos), como um discurso de ódio, um texto raivoso, que expressa a visão pessimista que Richard Burton tem do mundo e dos seres humanos. Vejamos a respeito do poema (de cerca de 140 páginas), que tomo por tema desta tese, algumas considerações.

Perto dos sessenta anos, *sir* Richard Francis Burton, explorador e pornógrafo, desistiu dos compatriotas: escrevera livros de viagem intrigantes, arriscara a produção de um tônico e saíra em busca da nascente do Nilo.

A vida ia sem jeito porque poucos compravam os seus escritos. Esgotado pela falta de sorte e nauseado por leituras darwinistas, decidiu escrever um livro de versos. O último. Mas não eram versos de amor como os que, de vez em quando, rabiscava para a esposa. Tampouco pareciam os versos cômicos dum poema que publicara tinha anos, *Stone Talk* [Papo de Pedra], conforme traduzo. Não. Desta vez Burton mostrou-se impaciente: o autor, apesar da velhice, estava longe da serenidade. Os versos eram todos rancorosos: um ataque aos homens do mundo.

Burton chamou o poema de *A Kasīdah*, publicou-o em 1880 e fingiu traduzi-lo do árabe. Trata-se, a rigor, de uma série de versos amargos, uma coleção de ofensas, por assim dizer, a gregos e troianos. Burton sofria da doença esquisita que Gananath Obeyesekere (1992), o antropólogo cingalês, chamou “síndrome de Kurtz”: quando o civilizador perde a identidade e vira mais selvagem que os que despreza; digo-o porque Burton “virou” nativo, por assim dizer, uma porção de vezes: conforme Rice (2000), correu os bordéis de Karachi na pele dum médico afegão; fingiu-se de príncipe persa durante certa viagem num navio (Lovell 1998) e viveu por longo tempo como um peregrino sapiente.

Além disso, ainda que alardeasse a raiva dos nativos de outros povos, como marcador de sua animalidade, como vou mostrar no penúltimo capítulo, foi mais odioso que muita gente.

A despeito de todas as experiências, quando escreveu *A Kasīdah* também guardou palavras de ódio [*to the land of my predilection*] ou “para a terra de minha predileção” (Burton 1903, vii), a Arábia. O Burton envelhecido, como vou mostrar através de minha leitura de *A Kasīdah*, não gostava de ninguém.

Meu trabalho é sobre a tradução da ira. Escrevo acerca da forma como vamos (ou se devemos) verter um texto escabroso e, por vezes, abjeto.

O caso de Burton, pretendo, é raro. Ainda que possamos chamar *A Kasīdah* um discurso de ódio, trata-se de um texto muito diferente dos desprezíveis *Protocolos de Sião*, por exemplo, que datam de 1903. Enquanto estes últimos, que Carlo Ginzburg (2008) estudou atentamente, são um amontoado de delírios sobre certa conspiração judaica, cada verso do poema de Burton é um vitupério contra toda a gente do mundo. O escritor britânico não é um terrorista que atinge apenas as minorias, alardeando a superioridade de uma raça específica. Não! Isto não acontece com Burton. Ele pretende que todos sejamos baixos, que não sejamos criaturas dignas e heroicas. Somos seres paupérrimos, abandonados à própria sorte.

Para que saibamos verter este tipo de texto é preciso que nos esforcemos por compreender este ódio.

QUE BURTON?

Sir Richard Francis Burton nasceu em Torquay, Inglaterra, em 19 de março de 1821. Foi um homem excêntrico; quando estava nos campos do Paraguai, em tempos da Guerra (1864-1870), passava as horas (como escreveu na “Introdução” às *Mil e uma noites*) planejando a

versão do texto árabe; foi tradutor o tempo inteiro, porque viveu a vida em outras nações, no meio de outras gentes, forçando-se a verter.

Quando criança viveu na França ou Itália, dedicando-se ao aprendizado das línguas românicas. De volta à Inglaterra, 1828, frequentou o Trinity College; a passagem foi desastrosa: o comportamento irascível rendeu-lhe muita dor de cabeça. Depois, alistou-se no exército, como era costume. Foi enviado à Índia em 1850, país em que aprimorou o sânscrito, o árabe e aprendeu uma porção de dialetos. Desta época, datam as suas aventuras pelos bordéis de Karachi, perseguindo pederastas e registrando os seus hábitos. Mais tarde, retornou à Europa e preparou-se para uma grande aventura: uma viagem à Meca disfarçado, entre outras coisas, de dervixe (Lovell 1998).

Os estrangeiros não eram benquistos na Cidade Sagrada, mas Burton arriscou-se do mesmo jeito. Em 1855 publicou seu relato mais famoso: *Uma narrativa pessoal da peregrinação de Al-Medinah à Meca*. Mais tarde, dedicou-se a encontrar a nascente do Nilo, ambição comum aos exploradores da época, junto dum oficial do exército, John Hanning Speke (1827-1864). No meio destas aventuras Burton foi ferido por uma lança que lhe atravessou o rosto.

Também entrou em Harar, uma cidade etíope. Foi o primeiro ocidental a fazê-lo. Participou da Guerra da Crimeia (1853-1856), uma das mais violentas guerras do século XIX, e retornou às explorações africanas. Se nós homens, como quer Rubem Fonseca em *Buffo & Spalanzani* (2000), não podemos dar ao mundo mais que um pau duro, Burton esforçou-se por cumprir a tarefa: verteu o acerbo Catulo (que num poema jurou foder nove vezes seguidas), curiosos receituários priápicos e livros de putaria do Oriente.

Em 1861 enfrentou outro grande desafio: casou-se com uma católica inveterada que lhe acompanhou pelo resto da vida. Assumiu, depois, um posto diplomático no Brasil; visitou o Paraguai, mas voltou ao Velho Mundo. Trabalhou também em Damasco até que, por fim, foi transferido para Trieste onde morreu em 1890. As obras que escreveu mostram os seus vários interesses. Dos textos que listo, apenas *Explorações das terras altas do Brasil* (1980), *Os jardins perfumados* (2010) e *Kāmasūtra* (2012) tiveram versões em português. Os demais textos, cujos títulos traduzo, ainda não tem tradução:

1851: *Goa e as Montanhas Azuis; ou seis meses de licença médica*

Scinde; ou o Vale da Infelicidade

Sindh e as raças que habitam o Vale dos Hindus

- 1852: *Falcoaria no Vale dos Hindus*
 1853: *Sistema completo de exercícios com baioneta*
 1855: *Uma narrativa pessoal da peregrinação de Al-Medinah à Meca*
 1856: *Primeiros passos na África Oriental; ou uma exploração de Harar*
 1860: *A Região dos Lagos da África Central, um retrato de exploração*
 1861: *A Cidade dos Santos ou a Travessia das Montanhas Rochosas até à Califórnia*
 1863: *Abeokuta e as Montanhas de Camarões. Uma exploração*
 1863: *Andanças na África Ocidental, de Liverpool a Fernando Pó*
 1864: *Uma missão para Gelele, rei de Daomé*
 1864: *A bacia do Nilo*
 1865: *Astúcia e Sabedoria da África Ocidental*
 1865: *Um Guia: uma peregrinação em imagens de Mecca até Medina*
 1865: *Conversa de pedra*
 1869: *Explorações das Terras Altas do Brasil*
 1870: *Vikram e o Vampiro*
 1870: *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*
 1871: *Síria Inexplorada*
 1872: *Zanzibar; Cidade, Ilha e Costa*
 1873: *A viagem de Lacerda à Cazembe em 1798 (tradução)*
 1874: *O cativo de Hans Staden entre as tribos selvagens do Brasil Oriental (notas)*
 1875: *Ultima Thule; ou um verão na Islândia*
 1876: *Bolonha Etrusca: um estudo*
 1876: *Um novo sistema de exercícios com espada para a infantaria*
 1876: *Duas viagens à Terra dos Gorilas e às Cataratas do Congo*
 1877: *Sind Revisitado*
 1878: *As minas de ouro de Madiã e as Ruínas da Cidade dos Madianitas*
 1879: *A terra de Madiã revisitada*
 1880: *A Kasīdah de Hājī Abdu El Yezdī*
 1880: *Os Lusíadas (tradução)*
 1881: *Camões: sua vida e seu Lusíadas*

- 1881: *À Costa do Ouro procurando ouro*
- 1883: *Kāmasūtra* (tradução)
- 1884: *As líricas de Camões* (tradução)
- 1884: *O livro da espada*
- 1885: *Ananga Ranga* (tradução)
- 1885: *Uma tradução simples e literal das Noites Árabes*(tradução)
- 1886: *Noites suplementares ao Livro das Mil Noites e Uma Noite* (tradução)
- 1886: *Iracema lábios de mel e Manuel de Moraes* (tradução)
- 1886: *O jardim perfumado* (tradução)
- 1888: *O jardim de rosas* (tradução)
- 1890: *Priapeia* (tradução)

Os títulos que aparecem são alguns dos publicados pelo autor. Há muitos outros. Além disso, após sua morte, surgiram trabalhos e traduções, entre os quais podemos lembrar uma versão inglesa do *Uruguai* de Basílio da Gama, que Burton traduziu por *The Uruguay* (1901).

O escritor inglês também publicou bastante em revistas e periódicos. Traduziu contos italianos, estudou dramas alemães e escreveu alguns diálogos curiosos. Há muitas bibliografias do autor. Remeto, entretanto, às suas biografias principais (Lovell 1998 e Rice 2008), que tem listas completas e exaustivas de todos os seus trabalhos.

Minha lista, asseguro, está longe de reunir a imensidão da sua obra, bastante desigual e às vezes maçante. Admito que, mais que qualquer outra coisa, tinha energia para o esforço tradutório, posto que, em seus últimos anos, por exemplo, verteu uma porção de textos longos, como os 16 volumes das *Mil e uma noites* (1885) e *Os Lusíadas* (1880).

QUE POEMA?

Sir Richard Francis Burton, pornógrafo e tradutor das *Mil e uma noites*, publicou um livro de versos em 1880. Pouca gente lhe deu atenção. Isabel (1893: 184), a esposa, tempos depois, chamou-o um [*poem of extraordinary power on the nature and destiny of Man*] ou “poema de poder extraordinário sobre a natureza e o destino do homem”.

Burton estava perto dos sessenta anos e exibia a cicatriz duma lança africana que lhe arrebentara o rosto. A idade pesou-lhe às costas e as viagens aventureiras ficaram para trás. Restavam-lhe mais ou menos dez anos de vida e escreveu alguns livros, entre os quais os textos acerca de Camões e as versões do poeta português; além destes, terminou o

trabalho agigantado de tradução das *Mil e uma noites* que publicou em 1885.

De volta ao livro de versos, Burton, um arabista dedicado, deu-lhe o nome de *A Kasīdah* ou *O poema da lei superior*. Trata-se de um poema longo, composto de 262 estrofes, divididas em nove livros, e com duas longas notas como apêndice. Os versos seriam da lavra de Hājī Abdū El-Yezdī, um místico persa que Richard Francis Burton inventou. As traduções destes versos para o inglês e as duas longas notas explicativas seriam de Frank Baker, um falso tradutor e poeta que Burton também inventou. Desta forma, desdobrando-se em duas figuras imaginárias, o escritor britânico visitava um lugar comum da literatura vitoriana: a proliferação de duplos.

O livro vendeu pouco. Cerca de uns cem exemplares.

Os biógrafos de Burton, que podemos dividir em dois grupos, lembram que o texto tem semelhança com as *Rubáiyát* que Edward FitzGerald verteu do persa e publicou em 1861: há os que acreditam, com Isabel Burton, que o escritor produziu os versos tempos antes de FitzGerald, numa sorte de febre sufista; e os que pensam que Richard Francis Burton, comido de inveja do sucesso das *Rubáiyát*, decidiu escrever *A Kasīdah*. Adiante esclareço que autores tomaram quais posições.

Nem todos acordam com a data da escritura dos versos, portanto. Isabel Burton, por exemplo, afirmou que *A Kasīdah* foi escrita por volta de 1853, quando o marido voltou da Meca. Isto lhe dá alguns anos de vantagem. A sobrinha do capitão inglês (1896) e Walter Dodge (1907), em suas respectivas biografias de Richard Burton, também concordam.

Thomas Wright (1906), o biógrafo a quem devemos as melhores anedotas sobre Burton, por outro lado, e aqui temos a posições oposta, arriscou que o escritor teria, de fato, começado um poema de fôlego por volta de 1853; todavia, deixou-o de lado, com poucos versos terminados. Depois da fama da tradução de FitzGerald, animou-se a concluí-lo e publicá-lo, por fim, em 1880.

Edward Rice (2008) acredita, também, que Burton escreveu o texto empolgado pelo sucesso das *Rubáiyát*. Dane Kennedy (2005) lembra que Isabel Burton afirmou que o marido, por volta de 1876, trabalhava num poema. *A Kasīdah*, é provável. Em meio a essas divergências e incertezas, creio que os versos de Burton são, de fato, posteriores aos de FitzGerald. Talvez tenha começado a rabiscá-los, como quer lady Burton, por volta de 1853, mas escreveu a maior parte deles depois de 1861.

Thomas Wright, penso, tinha razão: o escritor inglês “emulou” os versos de FitzGerald/Khayyám. Tanto que, como pretendo mostrar nesta tese é possível que leiamos *A Kasīdah* como um *Anti-Rubáiyát*, isto é, uma alternativa que um Burton envelhecido e cabisbaixo, decidiu oferecer aos leitores ingleses.

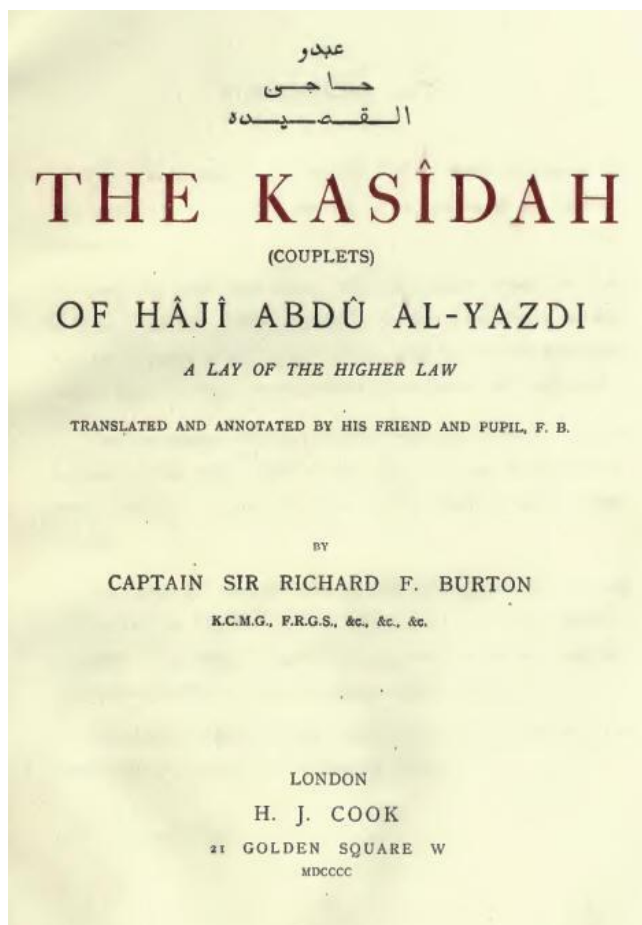


Fig. 1 Folha de rosto do livro *A Kasīdah* (Londres: H. J. Cook, 1900), de Richard Francis Burton

Os versos de FitzGerald são epicuristas: exaltam os prazeres terrenos, enfrentam a divindade e desvalem os homens. Os poetas vitorianos, que liam Darwin (entre outros), estavam perdendo a fé. Assim,

quando Edward Cowell (1826-1903), erudito e pesquisador do Oriente, apresentou Omar Khayyám ao ermitão de Norfolk, o poeta descobriu alguém com quem dividir os pensamentos. FitzGerald detestava seus pares, isto é, os outros homens ricos que encontrava em festas e eventos. Passou a vida registrando numa ou noutra carta o desprezo por homens e mulheres de importância, enquanto perseguia marinheiros e pescadores (Sebald 1998).

Registro que no ensaio que escreveu sobre a vida de Omar Khayyám, o poeta vitoriano pretendeu que o persa aturava as relações sociais, pois tinha repulsa pelos seus.

Kalla (1989) escreveu que FitzGerald fez dos versos de Khayyám a queixa dum romântico melancólico. Quando escolheu as quadras para traduzir, cuidou em apresentar um poeta bêbado, que odiava, antes de mais nada, a própria existência. Decerto, além da melancolia dos versos e do naturalismo epicurista, o texto tem algo de místico. Verdade que isto parece uma contradição, mas Swinburne, Rosseti e Burton (seus leitores) não deram a mínima. Kalla (1989: 06) também observou que a incongruência fazia parte do dia-a-dia dos vitorianos:

The characteristic note of the age was contradiction and confusion, "The Victorians", we are told "were a poor, blind, complacent people"; yet, they were torn by doubt, spiritually bewildered; lost in a troubled universe.

A nota característica da era [vitoriana] foi a da contradição e confusão, "Os vitorianos", dizem-nos, "eram uma gente pobre, cega e complacente"; também, que foram atormentados pela dúvida, pela perplexidade espiritual; perdidos em um universo perturbado.

Importa, no fim das contas, que as *Rubáiyát* ensinavam a viver: Edward FitzGerald deu aos leitores algumas dicas: temos de reconhecer que a vida não faz sentido; depois, sobra beber e foder.

Esta é, grosso modo, a lição epicurista dos versos de Khayyám/FitzGerald.

Às vezes escapam trechos místicos (o tradutor não era um grande ateu), pelos quais Burton chamou-o de "um irmão sufi" (Burton 1983, 99).

De volta ao texto de *A Kasīdah*, acredito que o aventureiro inglês, escreveu-a como antídoto às sugestões de FitzGerald. Quer dizer,

Burton pensa, também, que a vida não faz sentido; vai mais longe quando afirma que não há qualquer divindade. FitzGerald nutria certa cólera contra deus, ao passo que Burton, negava sua existência. Não somos o resultado dum deus caprichoso, mas partilhamos o azar de existir. Beber é uma alternativa, entre tantas. Burton parece com Schopenhauer que, a propósito, lera bastante. O prazer não é A opção, mas uma apenas. Não resolve os problemas dos humanos porque quando passam seus efeitos, sobra a dor de existir, que retorna muito mais forte.

Na segunda das imensas notas que agregou ao poema, o inglês (Burton 1924: 129) escreveu sobre o falso autor: [*The Hājī broadly asserts that there is no Good and no Evil in the absolute sense as man has made them*] que é “O Hājī afirma abertamente que não há Bem ou Mal no sentido absoluto em que os homens os fizeram”. Depois, recorreu certo verso de Pope em que se assegura que aquilo que existe está certo; Burton não corrigiu o tradutor de Homero, mas acrescentou: aquilo existe também está errado. Isto é bastante diferente de FitzGerald que afiança qualquer coisa com clareza. A *Kasīdah* é o poema de um ateu e, mais importante, dum niilista. Volto adiante a esta questão.

Existe um livro belíssimo de Edward Said (2009) em que o crítico palestino escreve sobre as obras do fim da vida de uma porção de artistas, entre músicos e escritores; discorre sobre a forma como estas obras respondem com troça e violência às convenções artísticas, ao invés de adotar uma postura outonal e tranquila que, pensamos, teria mais que ver com a velhice. Isto se parece com Burton na medida em que A *Kasīdah* é um livro, pretendo, tardio, escrito quando o autor estava perto dos sessenta anos. É, talvez, o mais pessoal dos seus livros, a contrapartida irônica das *Rubáiyāt* de Omar Khayyám e da literatura inspirada por gurus orientais.

GURUMANIA

Além do poema de Burton, outros versos respondem aos de FitzGerald. É o caso de “Rabbi ben Ezra”, poema de Robert Browning, publicado em 1884.

Os poemas parecidos (as *Rubáiyāt*, A *Kasīdah* e “Rabbi ben Ezra”) têm o mesmo propósito: descrever um jeito de viver a vida.

Os três poetas (Edward FitzGerald, Richard Francis Burton e Robert Browning) falam por trás da máscara dum sábio oriental: o primeiro escolheu verter um astrônomo persa; outro, inventou um sábio conterrâneo de Omar Khayyám, Hājī Abdū El-Yezdī; o último, por fim, decidiu por um obscuro judeu da Idade Média. Os poemas parecidos são

consequência do que chamo *gurumania*, isto é, o jeito como ocidentais representam sábios hindus ou chineses, árabes ou japoneses, em poemas, romances ou ensaios que divulgam doutrinas orientais como alternativas à infelicidade da vida.

As *Rubāiyāt*, *A Kasīdah* e “Rabbi ben Ezra” estão relacionados numa espécie de rede de poemas sobre sábios do Oriente.

Mas que têm em comum o Omar Khayyám de FitzGerald, o Hājī Abdū El-Yezdī de Richard Burton e o Rabbi ben Ezra de Robert Browning? Os três são poetas e santos: todos eles são profetas ou sábios, mas também fazem versos.

Vejamos Khayyám, por exemplo; trata-se dum astrônomo persa, um materialista em verdade (Hedayat 2010), que, nas mãos de FitzGerald, vira um mestre sufi; Hājī Abdū, aquele que Burton inventou, é um peregrino cercado por discípulos de todo tipo, cuja fama de profeta correu o mundo e que arrisca uns versos mal escritos; Abraão ben Ezra, morto (parece) em 1167, formidável erudito judeu, nos versos de Robert Browning é um místico, autor de versos sapientes.

Os três vitorianos combinam santos e poetas. Nada de novo até aqui; os santos fazem versos há bastante tempo. Entre os ocidentais, a prática é velha. Basta lembrar o exemplo de Cædmon, o primeiro dos poetas da Inglaterra, que compunha poemas tomado de fervor místico. É o caso também de San Juan de La Cruz, o emblemático poeta espanhol da noite escura da alma.

Em *Vislumbres da Índia* (1996: 139), num capítulo sobre Tagore e Gandhi, Octavio Paz escreveu que poetas e santos não se entendem:

O diálogo entre o poeta e o santo é difícil porque o primeiro, antes de falar, tem de ouvir os outros, isto é, a linguagem, que é de todos e de ninguém; o santo fala com Deus ou consigo mesmo, duas formas de silêncio.

Os vitorianos (que, vimos, prezavam a confusão), não deram atenção à relação que o Nobel mexicano qualifica de difícil: quer dizer, não se ocuparam em perceber que os comunicantes, isto é, aqueles para quem os santos e gurus dirigem as informações que expressam, são diferentes. Fizeram, por sua vez, santos e poetas conversar, na melhor tradição da poesia oriental, sem ocupar-se de dualismos que, muitas vezes, limitam o entendimento e a compreensão e que, com respeito a poesia oriental, faz muito pouco sentido.

Não podemos esquecer dos muitos poetas hindus que, além de versos, faziam milagres. Existe, por exemplo, Kabīr, um milagreiro do século XV que se esforçou por reunir as tradições hinduísta e islâmica em bons versos. Burton sabia dos poemas de Kabīr e o recorda em alguns momentos de sua obra. No fim de *A Kasīdah*, na conclusão, Burton recordou que, para o poema, as duas tradições importam: que a verdade, a rigor, não é encontrável em nenhuma delas e, ao mesmo tempo, em ambas, como fica bastante claro nesta ilustração de artista anônimo, que data de 1790. Aqui temos o poeta com o *takir*, o sagrado “chapéu” mulçumano, com um colar de contas também da tradição árabe, mas, ao mesmo tempo, em presença do animal sagrado da tradição hindu, isto é, a vaca.

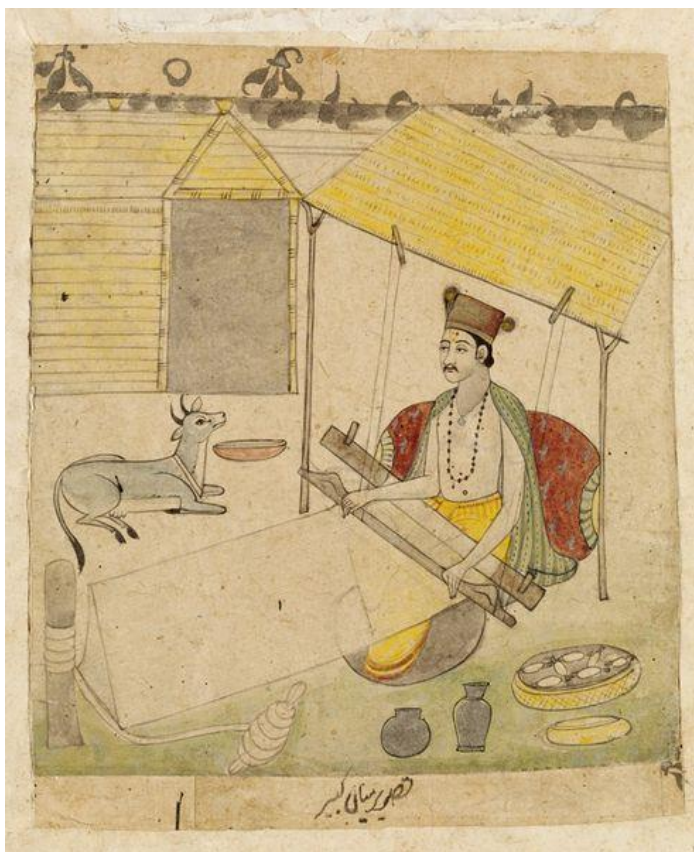


Fig. 2 Kabīr/ Artista Desconhecido. 1790.

Os três autores integram uma rede importante de textos sobre gurus orientais que, pretendendo mostrar adiante, tem uma longa história. A este fenômeno dou o nome de gurumania, isto é, o esforço por encontrar respostas para questões importantes na representação de sábios do Oriente.

Depois, no primeiro capítulo, dedico-me a esta questão com o propósito de situar a escritura de *A Kasīdah*. Descrevo, ao fim desta introdução, os passos que pretendo seguir na tese.

A QUESTÃO DO ÓDIO

Meu tema é a leitura e versão dum poema longo (cerca de 140 páginas) de *sir* Richard Francis Burton, viajante e escritor vitoriano – como um discurso de ódio, apoiando-me, claro, em suas outras obras que expressam sua relação com a ideia de ira.

Os discursos de ódio, ou *hate speeches*, são grosso modo

all communications (whether verbal, written, symbolic) that insult a racial, ethnic and political group, whether by suggesting that they are inferior in some respect or by indicating that they are despised or not welcome for any other reasons.
(Neisser 1994: 337)¹

Dois autores (Kayambazintha & Moyo 2002), num artigo sobre os discursos de ódio em Malawi, destacaram que os textos odiosos que Neisser descreveu tinham que ver com raça, enquanto que os seus eram sobre etnia, gênero e política.

Ninguém costuma chamar um texto literário um discurso de ódio. Talvez pareça estranho que tentemos qualificar o poema de Richard Burton um texto raivoso. O curioso é que *A Kasīdah* é um texto em que predomina o ódio racial, étnico e religioso. Trata-se de uma comunicação em versos por meio da qual o escritor britânico, bastante idoso, decide investir contra todo mundo: encontramos passagens racis-

¹ “todas as comunicações (verbais, escritas ou simbólicas) que insultam um grupo racial, étnico ou político seja pela sugestão de que são inferiores em algum aspecto ou pela indicação de que são desprezados ou malquistos por qualquer outra razão.” (todas as traduções, salvo indicação contrária, são minhas)

tas, trechos acerbos e verdadeiros convites de desprezo. Richard Burton quer que detestemos todas as religiões, porque as acha tolice. Quer que odiemos todas as raças porque as acha infames.

Todavia, se *A Kasidah* é um discurso de ódio, qual sua diferença para os escritos de Hitler, por exemplo, ou para os absurdos *Protocolos de Sião*? Os últimos são textos em que os autores investem *contra* um grupo humano em especial. Este não é o caso de *A Kasidah* em que todo mundo é atacado. Reforço que os textos detestáveis de Hitler e as concepções tolas do nazismo não têm nada a ver com os de Burton, exceto na forma de discursos de ódio.

Enquanto que os primeiros são ataques deliberados aos judeus que, acreditavam os nazistas, eram, de alguma forma, inferiores aos arianos, os versos de Burton são um atestado do desprezo do autor por todas as raças que acredita igualmente baixas e destinadas à desgraça. Burton não defende a superioridade inglesa, mas afirma a inferioridade humana com respeito, por exemplo, aos bichos. Às vezes inverte polo agressor colonial, dizendo dos britânicos que são mais selvagens que os havaianos, por exemplo, como mostro adiante em lugar oportuno.

Meu trabalho é, então, a versão dum texto zangado de Richard Francis Burton. Meu começo é a palavra *ira* que quer dizer uma porção de coisas. Assim, temos o *rancor* do homem corneado, o *ódio* do capitão Ahab, o herói perneta de *Moby Dick* ou a *ira* de Aquiles. É espantoso que tenhamos tantas formas de odiar.

Para que possamos traduzir Richard Burton, temos de perguntar: qual a ira do escritor britânico, por que odeia tanto os homens?

Quando vertemos o discurso raivoso estamos lidando com fetiches. Quero dizer, arranjamos um termo e o transformamos em ídolo, sacrificando uma porção de palavras ao seu sentido *verdadeiro*. Por esta razão, podemos dizer do tradutor que é um *sacrificante*, isto é, aquele que, como querem Hubert & Mauss (2005), destrói a vítima em favor da divindade, isto é, aquele que procede ao sacrifício do outro. Quando falamos em fetiche, de imediato recordamos Marx que escreveu, em *O capital*, acerca da mercadoria:

O misterioso da forma da mercadoria reside no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho, como características objetivas dos próprios produtos do trabalho e, ao mesmo tempo, também da relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação

social existente fora deles, entre objetos. (Marx 1988: 71)

Latour, em um texto conhecido, *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiche* (2010), descreveu que os modernos costumam enxergar os outros como coletivos que crêem em deuses-fetiches, isto é, fabricados pelo homem. Seu texto é um exercício de simetria, posto que demonstra que, acreditar em soluções científicas também faz dos ocidentais, dos modernos, fetichistas, posto que as descobertas científicas também são invenções.

Quanto aos tradutores, insisto que são fetichistas na medida em que, por exemplo, transformaram o termo *mēnis*, isto é, a ira de Aquiles, em uma sorte de divindade, dando ares de sacralidade ao termo, como podemos observar nos trabalhos de Vincenzo Monti (2000) ou Ugo Foscolo (2000), que gastaram muita tinta e muitas páginas na justificação das suas escolhas tradutórias para o termo.

O fetichismo, em geral, é associado aos outros. Por esta razão, Hergé², o famoso cartunista, assim fez com as aventuras de Tintim no Congo: o repórter destemido, ao longo da jornada na África, mata um monte de animais; depois de salvar uma tribo africana dum feiticeiro monstruoso e de europeus criminosos, Tintim e Milou (seu fox-terrier) vão embora; Hergé, então, na última página da versão de 1930, incorre (depois de fazê-lo às pencas) em outro lugar-comum: a deificação do homem branco:

² George Prosper Remi (1907-1983), conhecido como Hergé, foi um famoso cartunista belga que, entre outras obras, desenhou os quadrinhos *As aventuras de Tintim*.



Fig 3. Detalhe da última página de *Tintin au Congo*. In: *Le petit vingtième*. Bruxelas: 1931.

Temos o negro curvado diante dos dois ídolos, Tintim e Milou. Gananath Obeyesekere (1992) mostrou que parte da bobagem colonialista, passa pelo mito da deificação do europeu pelos nativos; os primeiros crêem, por alguma razão, que são deuses para os outros.

Bruno Latour (2010) ensinou, então, que ou acreditam todos ou ninguém: é um erro julgar que os congoleses crêem enquanto nós pensamos. Os tradutores são crédulos; seu fetiche, por exemplo, é a *mēnis* de Aquiles, isto é, a ira, o rancor, o ódio, a cólera, o ressentimento, o despeito, a fúria, a raiva ou a sanha do herói de Homero.

Basta que fiquemos, para que vejamos as dificuldades de se verter a ira, com um trecho belíssimo das notas de Odorico Mendes (2008: 874), quando verteu a *Ilíada*:

Menin, por onde principia o poema, é *ira tenaz*, *ira não passageira*; o nosso termo desacompanhado não o verte cabalmente. *Rancor* é ódio encoberto, que não vai bem com a franqueza de Aquiles. *Cólera* é ira súbita com amarelidão no rosto; não indica a permanência da paixão do herói. *Ressentimento*, além de poder ser oculto, não exprime a constante irritação. *Despeito*, que em certo modo lhe aproxima, tendo contraído uma acepção mais usual, carece da energia do grego. *Furor*, ou *fúria*, por impetuoso, não é durável. *Raiva* é mais dos outros animais e pareceria dizer que estava como um cão danado. *Sanha*, segundo Fr. Francisco de S. Luís, é ira que se mostra nos gestos e nas contorções do rosto. Assim, posto que em dados casos qualquer destes vocábulos se possa aplicar a Aquiles, não o pode ser à paixão que nutriu longamente e às claras. Foi-me necessário ajuntar o adjetivo *tenaz*.

Meu trabalho é a investigação da história de um fetiche, qual seja, o termo *ira*. De que jeito deve um tradutor verter o ódio de alguém? É possível que o façamos?

Esforço-me, então, por traduzir a *ira* de Richard Francis Burton presente no livro de versos *A Kasidah*.

Para fazê-lo, no **capítulo 1, “Tradução e banditismo”**, ocupo-me em investigar um tanto da origem do ódio de *sir* Richard Francis Burton; creio que foi uma sorte de bandido das letras, um homem revoltado, de língua virulenta e pena afiada. Bateu-se com todos a sua volta em favor dos colonizados porque, pretendo mostrar, experimentou (ou acreditou fazê-lo) o ponto de vista do nativo. Então, começo mostrando que podemos enxergar Richard Burton de um jeito diferente. Em geral, é mostrado como um escritor esquisito, autor de uma obra heterodoxa, ou é tido apenas como um viajante curioso, um aventureiro diligente cujas obras mais importantes foram suas viagens. Às vezes, porém, mormente em nossos dias, vê-se Burton como um mero imperialista que não teria feito outra coisa que vulgarizar as teorias imperialistas por meio dos seus trabalhos. Afirmo desde já que estou de acordo com a obra de Said que nos ensinou a ler as relações do Ocidente e do Oriente por meio da questão do poder. Todavia, acredito que não podemos dizer de Burton que foi tão só um imperialista. Parte de minha tese tem por objetivo mostrar que o escritor britânico colocou-se muitas vezes do lado dos

colonizados, desprezando a Maioria (isto é, o Homem-Branco-Europeu), em favor de algumas minorias. Acredito que foi um contendor rixoso, que passou a vida combatendo tanto o discurso moral hegemônico dos vitorianos, como o domínio imperial por sobre as nações colonizadas, por meio de traduções pornográficas e versos atrevidos. Isto só foi possível porque o escritor britânico, um perspectivista leibniziano, vestiu a pele dos nativos árabes e levou a sério seu pensamento. Fê-lo por causa do que chamo virtudes camaleônicas, isto é, a habilidade de mudar-se em nativo.

O perspectivismo de Richard Burton, muito parecido ao dos ameríndios, como pretendo também mostrar, garantiu-lhe uma aventura sem par, qual seja, a de metamorfosear-se em árabe. Isto tem consequências importantes para que pensemos a tradução: não se trata mais de verter um texto *fielmente*, mas de traduzir *a perspectiva*. Para terminar, antes de entrar em considerações acerca do poema *A Kasīdah* especificamente, mostro porque as escolhas tradutórias de Burton são políticas.

Em meu **capítulo 2, “Gurus e poetas”**, arrisco uma apresentação da *gurumania*, processo do qual o poema do aventureiro inglês faz parte. Existe uma história dos gurus orientais que revela as atitudes dos ocidentais para com os filósofos de lá. Num primeiro momento, os sábios do leste são vistos como selvagens, de certo modo algo inteligentes que não precisam ser levados a sério para, mais tarde, passar a adornos em obras românticas. Isto muda à medida que os europeus, impulsionados pela fome colonizadora, se vão apropriando de textos e experiências em terras do Oriente; se antes desconsideravam os gurus, a partir da metade do século XIX passam a estimá-los demais, descobrindo em suas obras as razões de viver ou, de quando em vez, descarregando as próprias opiniões nas costas de sábios imaginários.

Esta opinião convive com a visão de que seriam charlatões repugnantes, atestados ambulantes da inferioridade da cultura asiática. A *Kasīdah* apareceu quando os europeus tinham os gurus em alta conta; por esta razão, Richard Francis Burton fingiu-se um velho e inteligente homem persa. A versão de tipos culturais, isto é, a construção da imagem dos gurus e faquires no Ocidente, corre paralela, como indico neste capítulo, com as teorias tradutórias que informam as versões de obras literárias.

Mais tarde, no **capítulo 3, “Burton e seus múltiplos”**, revelo algo mais sobre a escritura destes versos de Richard Burton, mostrando que foram feitos, em verdade, a seis mãos:

- a) temos um autor orientalista, o próprio Richard Burton, autoritário, que pretendeu mostrar ser capaz de produzir uma

obra islâmica ainda melhor que as dos próprios árabes. Para tanto, recorro brevemente às incursões do inglês na área dos estudos do oriente e a uma história do gênero da *qaṣīda* que Burton buscou resgatar e cujas dificuldades de tradução acreditou ter resolvido.

- b) existe ainda Hājī Abdū El-Yezdī, um imaginário sábio persa a quem Burton atribuiu a autoria do livro de versos que representa um *alter ego* do autor, a máscara árabe que jamais retirou (mesmo depois de concluídas as suas aventuras com disfarces); Hājī Abdū El-Yezdī, para recordar o trabalho de Gilles Deleuze “A literatura e a vida” (2013), é quando Burton devém-árabe, isto é, quando escreve *para* a minoria.
- c) além disso, existe um tradutor também imaginário que teria trazido os versos do persa para o inglês, Frank Baker, outra máscara do autor, que serve para que compreendamos melhor sua teoria da tradução e que expressa seu perspectívismo.

Neste mesmo capítulo investigo qual a relação de Richard Burton com os duplos literários, expediente bastante comum entre os vitorianos, para mostrar que, no caso do tradutor das *Mil e uma noites*, os duplos que inventou foram pontos de vista alternativos que não cabem nas classificações costumeiras que se fazem a respeito da ocorrência dos duplos na literatura vitoriana.

Depois, no **capítulo 4 “A invenção vitoriana: FitzGerald X Burton X Browning”**, confronto a obra de FitzGerald (sua versão dos poemas de Omar Khayyám) e alguns versos de Robert Browning com o texto de Richard Francis Burton para ilustrar as diferenças entre os três e mostrar que, na medida em que representam atitudes diversas frente à vida, são obras escritas umas contra as outras. Começo recordando a vida do poeta persa e as suas obras; Omar Khayyám, diferente da versão que fez FitzGerald, foi algo mais que um hedonista. Depois, sigo pela vida de FitzGerald, apresentando o autor da versão das *Rubáiyát* que Burton resolveu enfrentar, mostrando a seguir que o tradutor transformou Khayyám, de filósofo e místico mulçumano, num ateu epicurista. A visão de FitzGerald fez sucesso entre os vitorianos, porque fazia alarde da necessidade de beber e amar à exaustão. Burton, muito mais sombrio, divulgou uma teoria oposta: porque a vida é uma desgraça, de que adianta entregarmo-nos aos prazeres? Depois de experimentar o prazer, voltaremos a provar da dor e desta vez ela volta muito mais forte. Parece com Schopenhauer.

O capítulo 5, cujo título é “**Entre o racista ignóbil e o perspectivista compassivo**”, é um estudo da tradução da ira, por meio de um resgate da história ocidental do conceito. Para tanto, depois de lembrar a teoria dos humores, que deriva de Galeno, e perpassou todo o Ocidente, faço a comparação de três descrições do sentimento: a de um personagem de *O mistério de Edwin Drood*, de Charles Dickens; a de Gananath Obeyesekere, antropólogo contemporâneo com respeito às afirmações de Marshall Sahlins; e a dos ilongot das Filipinas, coletivo humano que Renato Rosaldo estudou. Ao fim desta comparação, destaco a noção de ira tal qual Burton permite que a enxerguemos em suas obras.

O escritor britânico, esclareço desde já, não escreveu declaradamente tudo que pensava da ira, mas em suas obras podemos rastrear a aproximação do sentimento de raiva da animalidade. Neste capítulo mostro de que forma podemos verter a ira depois que descobrimos o que informa este sentimento.

Capítulo I

TRADUÇÃO E BANDITISMO

Neste capítulo, começo propondo uma revisão de Richard Burton, uma releitura do seu lugar na literatura inglesa do século XIX. Defendo que possamos ver no escritor muito mais que um defensor do colonialismo ou que um viajante excêntrico. Para tanto, começo relembrando alguns dos autores que descreveram Burton desta forma. Depois, mostro o escritor como uma espécie de bandido das letras. Em seguida, sigo por descrever as virtudes camaleônicas de Richard Burton, que o fazem o guerrilheiro que descrevo. Lembro, então, da figura do camaleão que John Keats, o poeta romântico, usou para descrever o que são os poetas, questionando as barreiras entre natureza e cultura, mais ou menos como Burton em suas obras, num ato de rebeldia e ataque ao discurso hegemônico dos vitorianos. Por fim, explico porque a tradução é também um ato político e de que forma Richard Burton se encaixa no perfil de ativista ou rebelde da literatura por meio das suas traduções.

Proponho, então, que vejamos em *sir* Richard Francis Burton um guerrilheiro das letras.

Seus biógrafos, como Edward Rice (2008: 11), enxergaram um infatigável viajante e um escritor excêntrico:

Se um autor vitoriano do mais romântico estofo tivesse criado o capitão *sir* Richard Francis Burton, o público e a crítica, naquela época tão racionalista, decerto criticariam a personagem como uma figura muito implausível e radical demais. Burton foi o típico estudioso-aventureiro, um homem que sobressaía física e intelectualmente, soldado, cientista, explorador, escritor que, durante boa parte de sua vida, também seguiu a mais romântica das carreiras, a de agente secreto.

Mary Lovell (1998: 05) também viu o mesmo:

He was a many-faceted man who combined the unlikely qualities of both daring adven-

*turer and scholar. A near genius, he never attained the destiny which might have been his because he never learned to discipline the massive intellect that enabled him, for example, to learn 29 languages and a dozen additional dialects, many so fluently that he could fool native speakers into believing he had been born in their country.*³

Assim escrevem quase todos os seus biógrafos, de Isabel Burton (1893) e Thomas Wright (1906) aos últimos pesquisadores.

Edward Said (2008: 271) enxergou em Burton um laiaio do império britânico:

Mas o que nunca está longe da superfície da prosa de Burton é outro senso que ela irradia, um senso de afirmação e dominação sobre todas as complexidades da vida oriental. Cada uma das notas ao pé da página de Burton, quer em *Pilgrimage*, quer em sua tradução de *As mil e uma noites* (o mesmo vale para seu “Ensaio Terminal” nessa tradução), foi escrita para ser o testemunho de sua vitória sobre o sistema às vezes escandaloso do conhecimento oriental, um sistema que ele dominara sozinho.

Parama Roy (1998), pesquisadora das relações do autor com o império, também o viu assim.

Então, há dois jeitos de vermos Burton:

- a) um doido aventureiro;
- b) e um orientalista que, ainda que especial, não vai além do que fizeram seus colegas de ofício.

Os comentários das suas traduções não escapam desta fórmula: por isso, descobrimos autores como Carbonell i Cortés (1997: 60), que descreveu

³ Ele era um homem multifacetado que combinou as qualidades improváveis de arrojado aventureiro e erudito. Perto dum gênio, ele nunca alcançou o destino que poderia ter sido o seu porque nunca aprendeu a disciplinar o intelecto massivo que lhe permitiu, por exemplo, aprender 29 idiomas e uma dúzia de dialetos adicionais, muitos tão fluentemente que ele poderia enganar falantes nativos fazendo-os acreditar que ele havia nascido em seu país.

o Burton tradutor como uma “autoridade e *cicerone* do desconhecido”, isto é, que fazia suas traduções motivado pelo desejo de dominar os povos de que vertia e o conhecimento acerca deles.

Há algum tempo, lendo uma coleção de artigos que Maria Tymocsko (2010) reuniu, descobri que havia quem pensasse como eu: era tempo de ver as traduções de Burton como escolhas políticas e armas para confrontar o discurso dominante.

Por esta razão, pretendo que vejamos em Burton um bandido das letras do século XIX, um Nietzsche inglês, porque um contendor aberto das posturas política e religiosa hegemônicas. Burton viveu os últimos anos em companhia dum amigo bandido, Abd El-Kader (1808-1883), combatente rixoso dos franceses e cristãos pela liberdade argelina. O homem vestia branco o tempo todo e cuidava dos ataques e batalhas tanto quanto dos estudos teológicos e filosóficos. Diz-se que era uma sorte de centauro, tamanha a sua habilidade de montaria:

The accomplished knight is he who attains a perfect symbiosis with his horse to the point of making one body with him, and it is known that the Emir was an outstanding horseman: a relationship which, on the plane of metaphysics, evokes the relationship of man with his soul. In this connection, it is interesting to recall a remark of a witness, who wrote: "Abd el-Khader was magnificent on the horse with which he seemed to be one". (Bouyerdene 2012: 67)⁴

Além disso, escreveu tratados acerca de religião e cavalos árabes.

Sabemos que impressionou Richard Burton por causa dos relatos da esposa do capitão inglês que, arrisco, tinha alguma atração pelo mulçumano. Quero dizer com isto tudo que Richard Francis Burton, oficial e diplomata britânico, seguiu nas letras o caminho de insurreição de Abd El-Khader. Por esta razão seus trabalhos, mormente *A Kasīdah*, estão cheios de fragmentos de fúria e ataques coléricos. Se, porém, o

⁴ “O cavaleiro completo é aquele que atinge uma perfeita simbiose com seu cavalo ao ponto de fazer com ele um só corpo, e sabe-se que o Emir foi um excelente cavaleiro: uma relação que, sobre o plano da metafísica, evoca a relação do homem com sua alma. Neste contexto, interessa lembrar a observação de uma testemunha que escreveu: ‘Abd el-Khader foi magnífico sobre o cavalo com o qual ele parecia ser um’.”

líder árabe pleiteava a liberdade do povo, por que razão o escritor inglês resolveu atacar os compatriotas e demais europeus? Qual o motivo da revolta de Richard Burton? Neste capítulo, quero mostrar porque foi um homem revoltado.

O temperamento detestável lhe rendeu uma porção de hematomas:

*I received a blow in the eye, which I thought most unfair, and having got my opponent down I proceeded to hammer his head against the ground, using his ears by way of handles. (Burton 1893: 29)*⁵

Este Burton, o violento, estava perto dos seus oito anos.

O trecho aparece na biografia que lady Burton escreveu e publicou em 1893, junto de outras informações para atestar a raiva que o marido tinha do mundo, mostrando-o um poço de virilidade. Ele parece Ben Jonson, o conhecido dramaturgo inglês, gabando-se de ter matado o maior dos guerreiros da Espanha num embate corpo a corpo. Burton tem orgulho da ira; conta-nos que, quando acudiram os meninos arrebrandos de pancadas, sentiu uma verdadeira indignação. Desde sempre, portanto, quando agiu com violência, fê-lo para corrigir *o que acreditava* ser uma injustiça.

Destaco que os termos que usa para descrever a fúria infantil, “injusto” ou “indignação”, reaparecem ao redor dos acessos de ódio da maturidade e velhice. Podemos dizer que a ira de Richard Burton mais parece com ressentimento, que Odorico Mendes (2008: 874) descreveu assim: “além de poder ser oculto, não exprime a constante irritação”. O ressentimento de Richard Burton não é oculto e é constante. Desmente, portanto, a explicação do tradutor da *Ilíada*.

Por que, então, dou à emoção, àquilo que lhe queima o coração desde pequeno, o nome de ressentimento? Porque tem a ver com algo parecido com despeito; não é a *ira tenaz* de Aquiles, como verteu Odorico Mendes, mas a *ira exterminadora*.

O escritor tem momentos de calma, ainda que raros; de quando em vez, então, algo lhe desperta o ódio. Num capítulo oportuno,

⁵ “Eu recebi um golpe no olho, o que achei muito injusto, e, tendo derrubado meu oponente, martelei a sua cabeça contra o chão, usando as suas orelhas como se fossem alças.”

vou descrever o ressentimento de Neville Landless (a personagem de Charles Dickens) que tem a ver com o de Richard Burton.

A revolta do escritor inglês, a guerrilha verbal e o niilismo violento, têm estreita relação, penso, com a experiência colonial; acredito verdadeiramente que o fato de Richard Burton experimentar o *lugar* do nativo, acirrou-lhe a ira contra os ingleses e outros homens.

Sua marginalidade, a experiência do ponto de vista nativo, fez de Richard Burton um intelectual fronteiriço, que é o pensador que vive entre culturas diferentes. Abdul Janmohamed (1992: 219) crê que os intelectuais fronteiriços são de dois tipos: os sincréticos e os especulares:

The syncretic intellectual, more "at home" in both cultures than his or her specular counterpart, is able to combine elements of the two cultures in order to articulate new syncretic forms and experiences. An apposite example of such syncretic intellectuals can be found in Third World artists such as Wole Soyinka, whose plays often combine Greek tragedy with Yoruba mythology, or Salman Rushdie, whose "English" novels are often articulated in Urdu syntax or Chinua Achebe, whose "English" fiction is structured by Igbo oral narrative patterns, and so forth. Anton Shammas's novel Arabesques, written in Hebrew by a Christian Arab, brilliantly problematizes the positionality of specular and syncretic intellectuals.

By contrast, the specular border intellectual, while perhaps equally familiar with two cultures, finds himself or herself unable or unwilling to be "at home" in these societies.⁶

⁶ “O (a) intelectual sincrético (a), mais “em casa” em ambas as culturas do que a sua contrapartida especular, é capaz de combinar elementos das duas culturas, a fim de articular novas formas e experiências sincréticas. Um bom exemplo desses (as) intelectuais sincréticos (as) pode ser encontrado em artistas do Terceiro Mundo, como Wole Soyinka, cujas peças muitas vezes combinam tragédia grega com mitologia iorubá, ou Salman Rushdie, cujos romances “Ingleses” são frequentemente articulados na sintaxe urdu, ou Chinua Achebe, cuja ficção “Inglês” é estruturada por padrões narrativos orais igbo, e assim por diante. O romance *Arabescos*, de Anton Shammas,

Ambos estão às margens da cultura.

O intelectual fronteiro sincrético circula com habilidade entre as duas culturas que experimenta, ao passo que o especular, numa sorte de exílio voluntário, parece não estar à vontade com nenhuma delas.

Richard Burton é, sem dúvida, o intelectual sincrético, porque combina elementos de ambas as culturas para construir uma escritura rebelde. Não esqueçamos que *A Kasīdah* é a mistura improvável de darwinismo e sufismo, experienciados do lugar do nativo: como um inglês leitor de Darwin e como um médico afegão estudante duma escola mística.

Estou certo de que Janmohamed não tinha em mente Richard Burton quando escreveu o artigo, posto que seu trabalho versa sobre os intelectuais terciomundistas.

Lucien Febvre, o grande historiador francês, definiu o anacronismo partindo dum exemplo: César morto por um tiro de *browning*. Usar as ideias dum teórico pós-colonial para definir um britânico do século XIX pode parecer um escandaloso expediente anacrônico. Lembro, entretanto, dum artigo de Nicole Loraux (1998), “O elogio do anacronismo”, em que a helenista francesa destaca que esta *experiência do tempo fora dos eixos* que assusta os historiadores, mas que os antropólogos praticam sem cessar.

Podemos admitir que o presente é “o mais eficaz dos motores do impulso de compreender”. Então, compreender a figura de Burton pelas ideias dum teórico pós-colonial, pode ser um “erro criativo”, por assim dizer: uma REvisão dum autor britânico do século XIX, cuja obra está cheia de momentos em que se autoquestiona.

Neste capítulo, sigo lembrando a figura do bandido dos trabalhos de Hobsbawn, porque vou aproximá-la das aventuras literárias de Richard Burton. Depois, explico as virtudes camaleônicas do escritor britânico que permitem que o aproximemos da figura do xamã ameríndio. Por aí, indico porque o pensamento indígena pode servir para que compreendamos o lugar de Richard Burton entre os precursores duma

escrito em hebraico por um árabe cristão, problematiza com brilhantismo a posicionalidade dos (as) intelectuais especular e sincrético (a).

Por outro lado, o (a) intelectual fronteiro especular, embora talvez igualmente familiar com duas culturas, se encontra capaz ou não de estar “em casa” nestas sociedades.”

teoria da tradução que não faz feio frente aos avanços pós-coloniais. Cabe que perguntemos qual o lugar dum homem como ele entre nós, brasileiros. Pretendo responder que o estudo das suas obras podem servir para que saibamos minorizar as línguas dominantes. As traduções têm agendas políticas, escreveu Maria Tymoczko (2010). Com Burton as coisas não são diferentes. Foi um bandido das letras, um combatente irado que, por meio das suas traduções, batalhou em diversas frentes que, para encerrar este capítulo, vou listar: o aventureiro transformou as traduções que fez em bombas, com o propósito de sabotar o discurso vitoriano dominante.

1.1 O BANDIDO

Burton foi, digamos, um bandido. Lembro que o foi à maneira dos de Hobsbawn (1969). O historiador britânico dedicou vários estudos aos bandoleiros que, de uma forma ou de outra, bateram-se com patrões ou governantes ao longo da história, buscando no combate uma alternativa para a miséria e a desgraça.

Ainda que agissem às margens da lei, cometendo furtos ou assassinatos, eram diferentes de ladrões ou homicidas comuns, porque as suas ações convertiam-se em atos heroicos festejados pela comunidade de que faziam parte.

Os bandoleiros, segundo Hobsbawn, são de três tipos: os ladrões nobres, os guerrilheiros ou *haiduks* e os vingadores.

Os primeiros, entre os quais estão Robin Hood & CIA, são ladrões generosos que tomam dos ricos para dar aos pobres; os guerrilheiros são gente que pertence a grupos de resistência organizada metidos em florestas ou montanhas; por fim, existem os vingadores cujas ações truculentas são a vingança contra um regime caduco e atroz. Sobre estes últimos, recorro as palavras dum pastor e bandido italiano do século XIX, Michele Caruso: [*Ah gentlemen if I had been able to read and write, I'd have destroyed the human race*], que é “Ah, senhores, se eu fosse capaz de ler e escrever teria destruído a raça humana” (Hobsbawn 1969: 50).

Penso que nas letras também há bandoleiros. Estes são gente guerreira que sofre com a crítica do seu tempo. O banditismo é também liberdade e, portanto, os escritores que se crêem livres são os que vão contra a literatura dos seus dias. São os autores que vendem pouco, para um círculo restrito de outros combatentes que os admiram, ainda que com alguma reserva. São gente como os camponeses do terceiro capítulo do livro *Os bandidos* (1969): têm as costas curvadas socialmente, o

que equivale a dizer que são aqueles de quem se espera que trabalhem para a reprodução dos livros de hábito. Os autores bandoleiros se escondem em obras heterodoxas a partir das quais lançam ataques intensos a tudo que odeiam. Não é à toa, portanto, que Cortázar, em certa entrevista, disse: “Mi ametralladora es la literatura”.

Dos poetas bandidos, Richard Burton é um vingador; este último, escreveu Hobsbawn (lembrando dum turco), vive tanto do amor quanto do ódio; quer dizer: tem de assustar e, em igual medida, despertar simpatia. O autor de *A Kasīdah* terminou os dias admirado por um que outro colega, antes de tudo aqueles que o cercavam quando morreu e a esposa devota, mas foi temido pela pena combatente. Hobsbawn (1969) recorda um autor colombiano, escrevendo sobre os bandidos violentos, que passam os seus dias num ambiente perigoso, ideando aventuras constantes.

Burton viveu as suas incríveis experiências também nos textos que escreveu: duma nota à outra, passava dos canibais do Brasil aos mórmons; quando verteu o *Jardim Perfumado*, um texto erótico árabe, encheu-o de passagens de Rabelais. A escritura de Burton era, por si só, uma aventura nauseante. Ele não escondeu a simpatia por alguns foras-da-lei, entre os quais podemos lembrar Abd El-Kader (1808-1883), mestre sufi e assassino contumaz que escreveu panfletos combativos em favor do Islã.

Isabel Burton (1875) recorda por todo um livro das várias visitas de e a Abd El-Kader. Qualquer um que leia suas páginas há de perceber o tesão que a esposa de Burton nutria pela figura do bandido árabe. Talvez por esta razão, por gostar de aventureiros e bandidos, se tenha apaixonado por Richard Burton; ainda que lhe tenha tentado tolher em uma porção de aspectos (e tenha queimado seus poemas eróticos quando o escritor morreu), percebemos nos seus trabalhos o quanto Burton admirava e, de fato, se identificava com Abd El-Kader e o banditismo.

Os trabalhos do autor inglês, *A Kasīdah* sobretudo, estão cheios de desesperança e ódio: foi um Schopenhauer britânico, cujos livros estão carcomidos pelo pessimismo e que passou os dias ao avesso da literatura do seu tempo.

Os vingadores, lembro, são violentos, verdadeiras aberrações morais, movidos tanto pelos valores do ladrão nobre [*As well as those of the monster*] ou “quanto pelos do monstro” (Hobsbawn 1969: 51). Burton estudou todas as religiões e as detestou igualmente; às vezes, defendeu o império, mas execrava a empáfia britânica. Decidiu brandir contra o mundo as armas do darwinismo e do niilismo. Foi um braço executor

(como o Hobsbawn qualificou os vingadores); uma sorte de *heroi ambíguo*, porque os seus (não os ingleses, mas os colegas vitorianos) o admiraram pela coragem das opiniões e da pornografia, ainda que com alguma reserva.

Acusaram Richard Burton de imitar a versão que FitzGerald fizera dos versos de Omar Khayyám. Digo que ele não os imitou, mas escreveu para destruí-los. *A Kasīdah* é um livro contra os homens, mas também contra as opiniões de Omar Khayyám.

Burton vingou-se do sucesso de FitzGerald e do seu epicurismo nos seus versos acerbos e rabugentos. Depois de *A Kasīdah*, quando publicou *Os Lusíadas* (1880) e os ataques aos seus tradutores prévios (seguindo com o estilo violento) ou a birrenta tradução das *Mil e uma noites* (1885) (carregada de investidas contra os orientalistas), Richard Francis Burton permaneceu um bandoleiro incansável. Como lembra Hobsbawn, quando os homens viram bandidos, a crueldade gera crueldade e o sangue chama o sangue.

1.2 AS VIRTUDES CAMALEÔNICAS

A obra de Burton, que tem os elementos da própria destruição, é a coleção de ditos sábios e anotações eruditas. Mas é bom que não nos enganemos. O escritor britânico está longe de ser de todo professoral. De vez em quando tem trechos monótonos, quase ilegíveis de tão sonolentos.

Em grande parte do que escreveu, porém, é agilíssimo.

Entre rabiscos eruditos acrescenta relatos aventureiros e notas fantasiosas. Parece, às vezes, que leu de tudo. É por esta razão que podemos colocar Burton em uma porção de espaços descritivos. Há pouco, mostrei-o uma sorte de precursor teórico pós-colonial, que não titubeia em justificar a violência do colonizado.

A grande verdade é que Burton aprecia a vingança e faz o elogio do ódio nos seus poemas. Nos poemas! Porque em prosa as coisas são diferentes, como veremos em outro capítulo.

Além dum teórico pós-colonial primitivo, um *australopithecus* dum Homi Bhabha, Richard Burton, penso, pode ser caracterizado, por suas virtudes camaleônicas, um sábio oriental, à maneira dos que descreve o sinólogo francês François Jullien, ou um Púchkin inglês (se lembramos o do discurso de Dostoiévski).

Neste último texto, o escritor russo, assim descreve o compatriota:

Repito, pelo menos já podemos apontar Púchkin, o seu gênio universal que reúne toda a humanidade. Afinal, ele podia incorporar gênios alheios em sua alma, como se fossem nativos. (Dostoiévski 2013: 423)

É isto! Richard Burton era assim! São ao menos umas cinco páginas, as últimas do discurso, em que Dostoiévski descreve a habilidade camaleônica de Púchkin, isto é, sua facilidade em escrever imitando ingleses, franceses ou egípcios. O autor de *O idiota* enxerga nisto tudo a vocação para a universalidade do compatriota. Com Burton, não podemos fazer o mesmo: a vocação do escritor britânico é a DIFERENÇA; Burton prova (ou acredita fazê-lo) das almas estrangeiras porque quer que sejamos todos diversos e experimentemos o lugar do outro.

Quanto a François Jullien (1998), explicando Confúcio, pretendeu que um mestre, um sábio, daqueles de barba arrotando erudição, escapa a quatro coisas: idéias destacadas; posição estática; necessidades ditas; e “eu” peculiar. Como o poeta de John Keats, o sábio chinês não tem idéias ou vontades; é movente; custa assentar posições e bater-se por elas; não arranja necessidades; e se não as têm é líquido e evita lançar idéias sobre as coisas. Como o poeta de John Keats, não tem personalidade. Não há rasgo que o determine; não possui características e comporta-se, espontaneamente, como os camaleões.

O que muda, portanto, é a perspectiva. François Jullien não quer que entre os chineses exista aquilo que chamamos relativismo (pelo menos não à maneira do ocidental), mas uma sorte de pensamento que implode às noções de identidade, colocando-se no campo da relação, muito parecido ao perspectivismo leibniziano que, às vezes, também lembra o perspectivismo ameríndio.

Por meio das experiências de Richard Burton, descobrimos o que chamo virtudes camaleônicas, quais sejam, as habilidades de infiltração em universos nativos diferentes. Vejamo-las mais de perto. São as que divulga John Keats (1795-1821), o impressionante Poeta romântico inglês, numa carta que escreveu a Richard Woodhouse.

1.3 O CAMALEÃO E O TRADUTOR

Meu tema, esclareço, não é a biografia de Burton; comecei pelos seus biógrafos, porque a fortuna crítica acerca de Burton é bastante pequena. Grande parte dela está nas próprias biografias que, se excetuamos as de Edward Rice (2001) e Mary Lovell (1998), são críticas. Meu

tema tampouco é um estudo da sua obra estranha que, além de relatos de viagem e textos pornográficos, inclui um livro sobre a história da espada ou artigos sobre hermafroditas. Antes disso, trata-se de uma revisão da figura do escritor inglês e de uma pesquisa acerca da tradução da ira que existe em suas obras.

A certa altura da vida, invejando o sucesso de FitzGerald, fingiu traduzir um escritor árabe e produziu um poema esquisito (uma *Origem das espécies* do deserto) que, como tudo quanto fez, terminou em fracasso. Interessa-me a dimensão *diplomática* do escritor britânico, mostrando, ainda que brevemente, que a falta de respeito por outras culturas e pela própria, meteu-lhe numa espécie de *entre-lugar*, a meio caminho duma e de outras.

Por isso, pretendo que Burton, à maneira dum xamã ameríndio, exerceu em suas traduções, a função dum diplomata movendo-se entre naturezas diferentes (a que produziu o texto de origem e a da tradução). O tradutor diplomata está a meio caminho de uma e de outra cultura; a meio caminho, por custoso que seja, de uma e de outra natureza, o tradutor é menos um *ente* que um *entre* (para recordar um jogo de palavras de Viveiros de Castro). Um *entretanto*. Um *entrever*. Burton, quando inglês, espiava os árabes; quando árabe, espiava os ingleses.

Nesta seção recorro à história dos camaleões na literatura inglesa para chegar ao de John Keats; estou convencido de que Richard Burton foi uma sorte de “homem-camaleão”, muito parecido aos “poetas-camaleão” do jovem romântico que, vale a pena lembrar, arriscou-se numa aventura xamânica. Pouco ou nada se tem escrito sobre o transe de John Keats que breve vou descrever.

Acredito que Burton foi uma sorte de precursor do que se costuma chamar relativismo relativista (Latour 1994), isto é, uma postura interpretativa baseada na simetrização das relações que tem ao menos uma consequência para os estudos tradutórios: o questionamento da crença de que sejamos todos iguais quanto à natureza, mas diferentes num outro aspecto, o da cultura.

Em seu famoso ensaio sobre a tradução, Octavio Paz (1995: 65) escreveu que:

A Idade Moderna destruiu esta segurança [a de que havia certa unidade quanto ao espírito dos homens]. Ao redescobrir a infinita variedade dos temperamentos e paixões e ante o espetáculo da multiplicidade de costumes e instituições, o ho-

mem começou a deixar de reconhecer-se nos homens.

Desistimos de procurar a parecença entre os humanos, fascinados pelo tumulto das manifestações culturais; dedicamo-nos a coletar singularidades, traduzindo de tudo (dos cantos indígenas aos dramas sânscritos), amparados na certeza de que éramos os mesmos *naturalmente*.

Burton estranhamente pareceu entrever o oposto: traduziu (e às vezes fingiu traduzir) certo de que um árabe era tão diferente dum inglês quanto dum camelo, por exemplo.

Neste trecho, portanto, quero mostrar de que jeito podemos aplicar a noção de John Keats de poeta-camaleão à vida de *sir* Richard Francis Burton, mostrando-lhe, antes de tradutor, um antropólogo, um *diplomata* experimentando naturezas e, por consequência, adotando posturas heterodoxas dentro do contexto da literatura vitoriana, com respeito à tradução.

1.4 O CAMALEÃO DE JOHN KEATS

Esclareço que não vou além de arriscar de que forma John Keats descobriu sobre os camaleões e resolveu compará-los aos poetas; depois, quero mostrar porque Richard Burton se parece mais a um camaleão que os demais escritores do século XIX, lembrando os antropólogos dos dias de hoje.

Na verdade, evidências etnográficas já apontavam para tanto nas décadas de 60 ou 70 (Sahlins 2008). Cabe destacar que se as noções de cultura e natureza são construtos sociais, alguns poetas e escritores do século XIX, arriscaram intuir a respeito. Entre estes, destaco Richard Francis Burton e John Keats. O primeiro é meu tema. O segundo, uma curiosidade. Considerar que as naturezas são múltiplas, também tem consequências para a tradução.

Primeiro, então, respondamos uma questão: quando foi que John Keats aprendeu sobre os camaleões? O poeta tinha poucos livros. Se acreditamos que não vão além dos que estão numa coleção em Harvard, na Keats Collection, tampouco a família os tinha em quantidade. Na Keats House, em Londres, está um exemplar do *Paraíso Perdido*, de John Milton, que lhe pertenceu. Além deste, podemos saber que teve um livro de Chaucer porque escreveu um soneto cujo título é “Written on a Blank Space at the End of Chaucer’s Tale of ‘The Floure and the Lefe’”

[Escrito num espaço branco ao fim do conto de Chaucer “A flor e a folha”]. Não sei se o poeta escrevia versos nos livros dos outros; não posso dizer-me especialista em Keats, por isso, não vou além da especulação. Digamos, portanto, que teve um exemplar de Chaucer.

Quer dizer: além dos livros que estão numa coleção em Harvard, foram de Keats um livro de Milton, outro de Chaucer, o célebre *Homero* de Chapman (seu famoso tradutor) e um que outro volume sobre os quais não podemos saber.

Se juntamos as duas bibliotecas que sobram, a do poeta e a dos seus familiares, serão vinte livros. Dos vinte, três volumes (dois de Keats e um da família) são do ensaísta britânico William Hazlitt. Desta forma, 15% da biblioteca de John Keats são os livros de William Hazlitt. Também aparecem dois ou três autores espanhóis e um livro de contos persas. Além destes há os versos de Chatterton (o poeta suicida) e as histórias do Palmerim da Inglaterra. Na biblioteca, então, não há livros de fisiologia animal ou ilustrações de bichos, mas poesia e ensaio. Não existe também um exemplar de Plínio que no livro VIII da *História Natural* escreveu a respeito dos camaleões.

Shakespeare também estava entre os livros do poeta. O Bardo recordou o bicho numa porção de verso. Por exemplo, num acesso de vegetarianismo, carregado da ironia costumeira, podemos ouvir de Hamlet (Shakespeare 1992:60):

*Excellent, i' faith, of the chameleon's dish.
I eat the air, promise-crammed. You cannot feed
capons so.*⁷

No *Henrique VI* o desprezível Ricardo afirma num discurso que há de tomar as cores dum camaleão, num louvor dos seus ardis políticos. Destas duas ocasiões, apenas a última tem parecença com o sentido que John Keats dá ao termo “camaleão”, isto é, recordando-o menos pela dieta que pelos truques de camuflagem. Notemos que neste caso, as habilidades do camaleão servem para enriquecer o discurso negativo sobre a figura de Ricardo que, pouco depois, compara-se a Proteu, deus grego cuja habilidade estava em transformar-se em criaturas horrendas. Para resumir, em Shakespeare, os camaleões estão mais para bichos

⁷ Muito bem, é verdade. Da comida dos camaleões. Alimento-me de ar, encho-me de promessas. Você não pode engordar capões assim.

ardilosos que para répteis inocentes. Em John Keats, por outra parte, aparecem duma forma diferente.

Quando esboçarmos uma breve história literária dos camaleões, temos que no livro de Plínio às vezes são engolidos acidentalmente por elefantes. Em Shakespeare, evoluem para uma sorte de metáfora da falsidade. Mas em John Keats as coisas mudam: os camaleões transformam-se no ser do poeta.

Para completar meu arremedo de história literária, destaco um autor a meio caminho do romântico inglês e do celeberrimo escritor romano: Pico della Mirandola. O conhecido renascentista que, parece, Shakespeare leu, presta como amarra aos três autores camaleônicos porque de algum jeito está presente nos dois últimos e tomou do primeiro as informações de que partiu. Sahllins (2000) registrou que della Mirandola pôs a natureza às ordens da humanidade; isto quer dizer que acreditava que podíamos ser qualquer coisa, já que não somos coisa alguma. Basta que lembremos que o erudito italiano perguntou: [*Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur?*] ou “Quem não vai admirar nosso camaleão?”.

Della Mirandola (1994: 8), talvez, tenha aprendido a respeito nos trabalhos de Plínio. Há quem diga que descobriu o termo noutras fontes, como os trabalhos de Ficino (Borghesi, Papio & Riva 2012: 123).

Seja como for, noutra parte da *Oração sobre a dignidade do homem*, o humanista não deixou escapar que parecemos Proteu que, lembremos, também aparece no *Henrique VI* de Shakespeare.

Della Mirandola, penso, foi uma das fontes do Bardo. Entretanto, aquilo que no primeiro é qualidade, neste último é delito.

Francis Bacon, num ensaio acerca da dissimulação, escreveu, ainda que procurasse desculpá-la, que esta última é execrável: a época de Shakespeare pretendia que entre os cavalheiros houvesse alguma clareza ou verdade.

Não quero dizer que Pico della Mirandola fosse um canalha, pretendendo que não fizéssemos outra coisa que dissimular nossas sensações; quando escreveu sobre os homens portando-se qual camaleões, cuidou em escapar das reflexões políticas. Bacon, em *Sabedoria dos Antigos*, recorda Proteu, a divindade que aparece em Shakespeare junto dos nossos répteis. Em outros textos fala dos camaleões propriamente, como acontece na *História Natural*, em que os descreve como comedores de ar. O filósofo não faz juízos morais acerca da criatura; o Bardo, por sua vez, não perde oportunidades.

Na terceira cena do segundo ato de *Os cavalheiros de Verona* (Shakespeare 2004: 181), Sílvia repreende o Senhor Túrio, perguntando-lhe se acaso está zangado e por que muda de cor. Por isso, Valentino responde: [*Give him leave, madam; he is a kind of chameleon*] ou “Deixe-o ir, senhora, ele é uma espécie de camaleão”. Vez ou outra, o autor de *Hamlet* recorda a estranha dieta dos camaleões que, pouco depois, *sir* Thomas Browne colocou em dúvida no capítulo XXI do estranhíssimo *Pseudodoxia Epidemica*, mas não deixa de atacar um que outro personagem, comparando-o ao bicho.

É tempo de arriscar algumas conclusões. Todas estas citações não provam mais (além duma doentia fixação de Shakespeare pelo réptil), que Pico della Mirandola serve como ponte entre Plínio e o Bardo.

Decerto este último agrega valores morais às metáforas do renascentista, preparando o caminho para um seu comentador, William Hazlitt, uma das leituras favoritas de John Keats. O crítico inglês, leitor dedicado de Shakespeare, certamente percorreu as peças em que aparecem os camaleões. Duas ou três vezes, ao que me lembro, serviu-se do termo. O que sempre fez, no entanto, foi resgatar a metáfora de Pico della Mirandola, fugindo da emissão de juízos morais, para aplicá-la ao teatro. Resumindo: os bons atores seriam como camaleões: tomariam as cores duma personagem conforme o cabimento.

É fácil descobrir onde quero chegar. Escrevi umas linhas acima que com John Keats as coisas mudaram para os camaleões: de criaturas esquisitas ou malévolas passaram a poetas. Isso mesmo! Poetas. Gosto de Keats porque diz que os poetas não são *como* camaleões, mas são o próprio bicho. O jovem romântico chega a fundir um epíteto que não fica a dever aos de Homero: o poeta-camaleão.

Quero lembrar, ainda vez, que meu tema, a despeito de todas estas digressões, meu tema é a versão da ira de *sir* Richard Francis Burton. O leitor percebeu que para que consigamos verter a raiva do escritor britânico, temos de compreendê-la. Para tanto, pretendo que uma revisão da figura de Burton seja importante. Por isso, temos de vê-lo, também, como um homem-camaleão. Sua ira vem, em grande parte, das experiências do lugar do outro. Por esta razão, as virtudes camaleônicas do escritor tem um grande destaque em minha tese. Também ele contribuiu para a história da literatura camaleônica. Nuns versos de *Stone Talk* registrou:

*Facts are chameleons, whose tint
Varies with every accident:* (Burton 1865: 27)

Os fatos são camaleões, cuja cor
Varia conforme cada acidente:⁸

Burton está entre os seguidores de Pico della Mirandola. Seus versos não são sobre atores ou poetas, mas sobre o mundo. Melhor: podemos dizer que sobre as visões que possamos ter do mundo. Minha ideia é a de que Burton foi o perfeito poeta-camaleão que John Keats descreveu e, por que não dizer, uma sorte de diplomata nos moldes de Bruno Latour, questionando, à maneira de John Keats, nossos entendimentos acerca da natureza. Por ora, entretanto, vejamos o que nos tem a dizer o poeta romântico.

Vimos que os camaleões, como qualquer outra coisa, têm uma história: nos trabalhos de Plínio e, via de regra, nos da gente do seu tempo, são criaturas duma lista esquisita, bastante comum àquela época; de seres agrestes passam a metáforas da versatilidade do homem nas mãos de Pico della Mirandola; com Shakespeare, viram bichos malvados e embusteiros, refletindo as misérias da alma humana; mais tarde, os camaleões representam as virtudes do bom ator na prosa agradável de William Hazlitt. John Keats, sabêmo-lo, conhecia Shakespeare e o crítico inglês.

Para resolver a questão com a qual comecei este capítulo, digo que o jovem poeta descobriu a palavra *camaleão* em William Hazlitt (1818: 133) que, por exemplo, serviu-se do termo num ensaio de 1817. Fê-lo para descrever certa habilidade de Mr. Booth (um ator que representava Shakespeare) de “refletir todo objeto que entrasse em contato com ele”. O texto não estava entre os livros de Keats, mas a carta a Richard Woodhouse, em que explica porque os poetas são camaleões, é de 1818. É plausível, portanto, pensar que, quando falou em poetas-camaleão, lembrou dos atores de Hazlitt.

Os poetas, pretende John Keats (2002: 147), são criaturas pusilânimes, desprovidas de qualquer identidade: “um poeta é o mais impoético de tudo que existe”, porque é ninguém e não tem atributos. Outra vez nas palavras de Keats: “ele é certamente a mais impoética das criaturas de Deus”. Mas por que o poeta não tem poesia? Por que John Keats acredita que ou “o sol, a lua, o mar, e homens e mulheres, que são

⁸ As traduções em verso são as únicas que manteho no corpo do texto para que o leitor possa aproximar o original de Burton das soluções tradutórias que ofereço.

criaturas de impulso” a têm? Porque o poeta é um técnico: não tem a si mesmo ou propriedades. Prestemos atenção: John Keats acredita que o sol, a lua, o mar, e homens e mulheres, são criaturas *naturais*. O poeta, não. Este se constrói. É *cultura*. Pode apenas mover-se: “está continuamente indo para, e enchendo, algum outro corpo”. Ao que parece pode animar seres mais poéticos que ele próprio, não obstante faça pouco de si mesmo.

Os homens, lembremos, são poéticos porque têm identidades. O poeta não as têm. Fazer poesia é, portanto, prover identidades; é encher de cultura. Adorno (1992: 55), em um texto sobre Hölderlin que aparece na coletânea *Notes to literature*, escreveu que o romântico chama a natureza “forma nenhuma privada de voz”. (1992: 55)

John Keats, na mesma carta (2002), mostra acreditar que as criaturas naturais têm atributos, mas não carregam sentido. Os poetas, que não têm atributos, enchem de sentido. É importante entender que os últimos seguem desprovidos duma razão de ser. Quero dizer, enchem de sentido, mas não o têm. Não o carregam. John Keats, digo outra vez, quer os poetas sem identidade. Para dar um exemplo, em carta aos irmãos, que data de dezembro de 1817, o poeta recorda William Shakespeare, que fora dotado do que chama “capacidade negativa”, isto é, a faculdade de ser todos quando não se é coisa alguma; o Bardo, portanto, segundo John Keats (2002), teria sido um poeta-camaleão. Todo poeta faz as vezes do lagarto.

Qualquer um pode entender que os camaleões são metáforas, porque representam os poetas no exercício das suas atividades. Todavia, podemos ir mais longe. Os grandes autores são, afinal, os entrópicos; os que podemos implodir; os que nos dão, generosamente, os elementos da própria destruição. John Keats é deste jeito. Quando inventou os poetas-camaleão não queria contribuir para a história das metáforas. Percebeu, intuiu ou algo que o valha, que a crença em uma natureza absoluta limitava as experiências do homem.

Por esta razão, resolveu investir contra o pensamento ocidental, vindicando para o poeta as funções do xamã nos coletivos ameríndios, qual seja, a de condutor das informações entre naturezas diferentes (Carneiro da Cunha 1998). John Keats, é verdade, sabia pouco sobre a América; tanto que confundiu Cortez com Vasco Núñez de Balboa no celeberrimo soneto “On First Looking into Chapman’s Homer” escrito em 1816.

Os poetas-camaleão não são metáforas, mas criaturas; às vezes seres metonímicos, como os xamãs. Estes:

por serem capazes de ver as outras espécies tal como elas se vêem, como humanos, os xamãs amazônicos desempenham o papel de diplomatas cosmopolíticos em uma arena na qual se enfrentam os diversos interesses socioculturais. (Viveiros de Castro 2009: 133)

Burton (e o poeta-camaleão de John Keats) faz as vezes dum xamã porque está ocupado em ver em que somos parecidos o outro e nós. Esta postura é raríssima e, às vezes, desaparece, mesmo na obra de Burton, num oceano desprezível de racismo. Todavia, descobrimos no escritor britânico (e também no poeta) esta disposição, por assim dizer, para enxergar o que há de simétrico entre dois grupos ou coletivos humanos. Por esta razão, vejo-os muito parecidos ao xamã ameríndio.

Destaco que sei que a perspectiva está no corpo e, portanto, a rigor, provar de outro ponto de vista é impossível. A limitação física, todavia, não impede que os xamãs se arrisquem no corpo dum jaguar, ou que Burton, escurecendo a pele e tatuando o corpo, arranje a visão dos árabes.

As implicações disto aparecem por toda a obra traduzida de Burton.⁹

Com respeito à tradução, de maneira geral, destaco que entre traduzir a *Íliada* e a perspectiva de Homero, existe muita diferença.

Yuri Knorosov, soldado soviético e brilhante maísta que produziu importantes avanços na decifração dos glifos maias, escreveu que já que foram seres humanos que tinham feito os glifos, também homens poderiam decifrá-los (Coe 1992). Na verdade, isto é mais ou menos a ideia de uma versão de perspectivas.

De volta ao exemplo de Homero, mais que nos dedicarmos a uma versão ocupada em contar uma história [a de Aquiles] e arranjar uma que outra particularidade que nos lembre da língua grega ou da antiguidade do texto, é preciso trazer para o leitor o mundo de Homero. Não esqueçamos. Não vamos traduzir seu mundo que, a rigor, não existe, mas sua visão que é responsável por criar seu mundo.

Penso que o processo de tradução, considerando o fim das ideias de que partilhamos uma natureza, tem de passar por uma certa revi-

⁹ Esclareço que as noções de *natureza* e *cultura* encontram-se, devidamente questionadas, desde a década de 90, em estudos importantes de antropólogos como Bruno Latour ou Viveiros de Castro.

são. A questão está errada, se nos preocupamos com fidelidade. Acredito verdadeiramente que não devemos perguntar se uma tradução é fiel, mas se podemos enxergar uma perspectiva nela.

Toda boa tradução garante tal perspectiva. *As mil e uma noites* (1885) de Richard Burton são um exemplo. O escritor britânico construiu um trabalho importante de *aproximação* dos árabes, contribuindo à sua maneira para a construção da noção de homem. Para tanto, procurou mostrar nas notas com que recheou a tradução, a idéia que os árabes tinham do homem e da sua relação com os seres mágicos, à maneira dum trabalho curioso de antropologia simétrica.

Os trabalhos de Burton sobre a África também estão metidos num complexo sistema de definição de ser humano, mais ou menos como o que descreveu Tim Ingold no seu artigo “Humanidade e Animalidade”: é tudo uma questão de ter ou não cauda.

Por outra parte, o inglês avança consideravelmente noutro aspecto: a inclusão dos símios dentro dos grupos humanos. É um processo estranho e raro para a sua época, mas Burton, quando escreveu o dicionário símio, que já mencionei, e esforçou-se em pesquisas longas com quarenta macacos para conversar com eles (estava convicto de tê-lo feito), pretendia que incluíssemos os símios como humanos. Infelizmente, perdemos seu dicionário. Sobram os relatos da pesquisa nos seus biógrafos que vasculharam cartas e informes.

Richard Burton é quase um Pedro Vermelho, o macaco do conto de Kafka (que lembro mais tarde), que se pôs diante de uns acadêmicos para delatar que foi forçado a fingir-se homem para que o parassem de importunar. O inglês desprezava os seus; também guardava palavras de ódio para os demais. Mas foi uma figura excessivamente complexa para que simplesmente o reputemos um interesseiro lacaios do império britânico.

Viveiros de Castro escreveu acerca da tradução:

O problema está em saber o que é exatamente uma tradução, o que pode ser, ou deve ser, uma tradução e como se realiza essa operação. É aí que as coisas se complicam, como o mostra Talal Asad em termos que eu subscrevo (ou traduzo) aqui: em antropologia, a comparação serve à tradução e não ao contrário. A antropologia compara para traduzir, não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, dizer o óbvio e assim por diante. E se traduzir é sempre trair, como diz o provérbio italiano, uma tradução digna

deste nome é a que trai a língua de chegada e não a de partida. A boa tradução é a que consegue fazer com que os conceitos estranhos deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor transformando a língua de chegada. (Viveiros de Castro 2009: 55)

Para os que conhecem o trabalho de Haroldo e Augusto de Campos (por exemplo *Poesia Russa Moderna* (1963), *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981), *Panorama do Finnegan's Wake* (2001), entre outros tantos títulos) isto não é muito novo. Seus ensaios introdutórios não são explicações ou justificativas, mas parte da tradução. Com Burton as coisas são semelhantes: as infinitas notas de rodapé explicam menos que complicam: o paratexto não pode ser um *paratexto*, mas tem de se transformar na própria tradução. Burton, então, é isto: um diplomata, um tradutor, um xamã, *deformado* pela perspectiva do outro que arriscou traduzir. Burton não verte textos, mas perspectivas. Vejamos um exemplo.

Em uma das suas traduções, a das *Mil e uma noites*, Richard Burton verteu a figura do gênio pelo termo *Jinni*; quer dizer, ao invés de Galland, que arranhou *génie*, o inglês decidiu-se por manter a palavra árabe. Edward Lane, o tradutor que o precedeu, já o havia feito, arranjando *Jinn*. Assim, o expediente de Burton não foi originalíssimo.

Todavia, existe uma novidade que está na nota explicativa que, à página 10 do quarto volume, Burton (1903 (?) v. 2: 10) agregou:

It would be interesting to trace the evident connection, by no means "accidental," of "Jinn" with the "Genius" who came to the Romans through the Asiatic Etruscans, and whose name I cannot derive from "Gignomai" or "genitus." He was unknown to the Greeks, who had the Daimon, a family which separated, like the Jinn and the Genius, into two categories, the good (Agatho-daemons) and the bad (Kako-daemons). We know nothing concerning the Jinn amongst the pre-Moslemic or pagan Arabs: the Moslems made him a supernatural anthropoid being, created of fire (Koran chaps, xv. 27; lv. 14),

not of earth like man, propagating his kind, ruled by
mighty kings.¹⁰

Verdade que pode passar por nota erudita. Mas não! Observe-mos que Burton começa a construir (o que de fato faz ao longo dos dezesseis volumes da sua tradução), o mundo visto por um árabe: temos, antes do mais, informações preciosas: o gênio dos árabes não tem a ver com o dos romanos, daí o erro da tradução de Galland. Enquanto os primeiros são detestáveis e crudelíssimos, os segundos são protetores e benfazejos. Então, Burton justifica seu estrangeirismo. Depois, prossegue explicando que o *Jinni* não tem a mesma origem do homem: enquanto que este veio da Terra, o primeiro veio do fogo. Podemos arriscar um diagrama, se informados pelas outras notas de Burton, de que, os árabes pretendiam que o mundo dos homens fora feito da terra; o dos seres sobrenaturais, do fogo. O interstício entre ambos, aquilo que garante o encontro entre eles, é a relação sexual: uma mulher e um Jinni podem fazer sexo, como o fazem, por fim, ao longo de todas as *Mil e uma noites*. O barro que vai ao forno é o jarro, lembremos, o jarro em que Alá guarda a alma do homem. Além disso, em outros trechos da nota, Burton compara as crenças dos árabes às dos europeus. No trecho que mencionei, temos a comparação com os gregos, que seriam os guardiães de toda a razão e, portanto, não deveriam entregar-se a estes devaneios. Burton, porém, não dá a mínima. Tenta explicar o ordenamento do mundo de outros povos pelo nosso próprio, num trabalho originalíssimo.

É ISTO: traduzir tem de ser não verter um texto, mas uma perspectiva e, mais importante, implodir o próprio sistema de pensamento e, consequentemente, a própria língua. O que Viveiros de Castro (2002: 132) escreveu, recordando Gilles Deleuze, poderia servir à tradução: “Se

¹⁰ “Seria interessante traçar a ligação evidente, de maneira nenhuma “acidental”, de “Jinni” com o “gênio” que chegou aos romanos pelos etruscos asiáticos, e cujo nome não pode derivar de “Gignomai” ou “genitus.” Ele era desconhecida para os gregos, que tiveram o Daimon, dividido, como o Jinn e o Genius, em duas categorias, os bons (Agatho-daemons) e os maus (Kakko-daemons). Não sabemos nada sobre o Jinn entre os pré-islâmicos ou árabes pagãos: os muçulmanos fizeram dele um ser sobrenatural antropóide, criado do fogo (*Corão*, xv 27; 14 Iv.), e não da terra como o homem, propagando sua espécie, governado por reis poderosos.”

há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de explicar o *mundo de outrem*, mas a de *multiplicar nosso mundo*, ‘povoando-o de todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões’”.

Quer dizer, muito mais importante que verter o texto, é traduzir-lhe a perspectiva, apreendendo outras intencionalidades.

Mas voltemos a John Keats que, escrevendo a carta para Richard Woodhouse, também se aventurou pelo xamanismo: não há palavra, queixou-se o romântico, que digam nascida da natureza de alguém: [*How can it, when I have no nature?*] ou “como pode sê-lo, se não tenho natureza?” (2002: 148). John Keats falava a língua dos bichos. Viajava entre as naturezas porque não tinha nenhuma (ou se esquivava de possuí-la?).

O poeta, então, escreveu: [*or if a Sparrow come before my window I take part in its existence and pick about the Gravel*] que pode ser traduzido por “ou se um Pardal vier à minha janela, eu tomo parte da sua existência e bico a Areia” (2002: 149).

É possível associar o trecho de John Keats, seu transe e devir-animal, ao perspectivismo ameríndio ainda que estejamos na Inglaterra do século XIX! A aventura xamânica de John Keats (que, por razões totêmicas, escolheu ser pardal ao invés de jaguar), é a dos povos amazônicos.¹¹ Adiante, quando descrevo as aventuras e os disfarces de Burton, na seção “O faquir de Burton”, explico mais detalhadamente o perspectivismo ameríndio. Por ora, fiquemos com estas considerações.

Sir Richard Francis Burton que se pôs no lugar dos macacos, mas também no dos franceses, dos árabes ou dos hindus, foi um xamã à maneira dos da Amazônia ou de John Keats. O transe xamânico do poeta é o do indígena no coração da Amazônia: o pardal está bicando, o jaguar está caçando: o poeta transforma-se no animal, acredita fazê-lo, sentir o que sente o pardal. Faltou apenas que dissesse: “porque o pardal, em verdade, vê os grãos de areia como carne e os humanos como raposas”.

Lembremos que quando Richard Burton escreve, as pedras falam (basta recordar seu poema *Stone Talk*). Vimos, nesta minha história da literatura camaleônica, que os usos réptil variam de acordo com a época em que ocorrem, além das especulações absurdas acerca da sua dieta. Entre os escritores ingleses o camaleão tem quase uma função

¹¹ Esclareço que adiante retomo a discussão acerca do perspectivismo ameríndio, comparando-o ao de Richard Burton.

totêmica: Shakespeare serviu-se dele para destratar alguns personagens, ao passo que John Keats, lembrando as habilidades do bicho, apagou as fronteiras entre natureza e cultura. Burton, quando usou o termo “camaleão”, seguiu os passos de John Keats. Num livro sobre uma pedra falante (*Stone Talk*, de 1865) defende que os eventos não *estão* no mundo, mas em *nós*.

Sabemos, por ora, o que quer dizer um *homem-camaleão*: à maneira dum xamã ameríndio é um tradutor de realidades. As aventuras xamânicas de Richard Burton não terminam num dicionário de macaquês. Não! O escritor britânico vestiu-se de outras personagens muitas vezes. Isto o pôs num entre-lugar, a meio caminho da Inglaterra e da Arábia. Um lugar privilegiado, devo dizer, a partir do qual, podia experimentar (ou acreditar fazê-lo, o que conta muito) ao menos duas perspectivas.

1.5 TRADUÇÃO E ATIVISMO

Partamos do resgate de algumas conclusões.

Primeiro, cabe destacar que Burton foi uma sorte de transgressor literário, isto é, um contendor revoltado que se envolveu em combates por toda a sua obra contra orientalistas e ingleses em geral e em *A Kasīdah* contra a humanidade.

As obras de Burton, mormente seus versos, são movidos por um sentimento conflituoso de revolta e paixão contra e pelo império britânico.

Seus trabalhos estão impregnados de conotação política. Não podemos dizer que suas obras sejam trabalhos preocupados apenas com erudição. Para dizer a verdade, existe um fundo político que se destaca em suas traduções e escolhas tradutórias. Por esta razão, é importante que saibamos dos compromissos políticos do escritor britânico.

Suas virtudes camaleônicas lhe garantiram a experiência do ponto de vista nativo ou, o que talvez dê no mesmo, a crença na realização desta experiência. De todas as formas, é este colocar-se no lugar do outro, este vestir a pele do outro (como o xamã veste a do jaguar), que garante a Richard Burton o ponto de vista alternativo para a realização de suas traduções.

Para Tymoczko, em *Translation, resistance and activism* (2010), os tradutores tem de estar envolvidos, comprometidos e ligados às batalhas e combates e, além disso, instigar, promover, despertar, convocar e incitar à rebelião os seus leitores. Não precisamos, por isso, pensar que os trabalhos tradutórios têm de ser panfletos libertários ou algo que o valha; podemos entender as questões políticas escapando das

noções de pólis, para pensá-las num nível cosmológico. Às vezes, a rebelião que o tradutor tem de propor precisa dar-se em níveis de revolução conceitual; estes, por sua vez, terminam por refletir, de uma forma ou de outra, nos valores da pólis.

Tymoczko acredita que, em geral, os tradutores rebeldes, que cercam as obras traduzidas de panfletos, discursos, manifestos ou algo que o valha, num forte ativismo, agem em grupo. Isto não é verdade para Richard Burton que desenvolveu a própria obra como uma voz solitária na Inglaterra vitoriana. Decerto ele tem muito dos seus companheiros, mas chegou a conclusões importantes que ninguém sequer se dedicou a ouvir.

A escolha de um texto para a tradução, acredita Tymoczko, é um ato imbuído de sentimento e consequências políticas; por esta razão, quando um autor se decide por verter a *Ilíada*, por exemplo, ainda que inconscientemente, integra o quadro político de uma determinada nação. Por isto, quando Burton escolheu verter as *Mil e uma noites* ou fingiu verter *A Kasīdah* do árabe, pretendeu justificar a humanidade e riqueza do ponto de vista árabe em oposição ao nosso (ocidental). Da mesma forma, quando escolho trabalhar, nesta tese, com a *A Kasīdah* ao invés das outras obras do poeta, meu propósito também é político: desconstruir a imagem do Burton colonialista e viajante excêntrico, em favor da construção de uma figura mais complexa. Burton detestava um ponto de vista celebrado, como pretendo mostrar agora por meio da leitura de um texto seu bastante desconhecido.

Não podemos esquecer que Gilles Deleuze, em um documentário divulgado no Brasil em 2001, disse que “ser de esquerda” tinha que ver com o “devir-minoria”. Burton muitas vezes odiava o ponto de vista hegemônico do homem branco, colocando-se ao lado das minorias (os árabes, por exemplo) onde, percebemos em textos como *A Kasīdah*, sentia-se mais à vontade.

As ideias de Tymoczko são bastante importantes e tem muita relação com o trabalho de Richard Burton. Basta que lembremos de um texto seu, em que o escritor britânico desenvolve algumas reflexões acerca da tradução da literatura brasileira em inglês. Trata-se de uma carta para a revista *Athenium*¹², que data de 24 de fevereiro de 1872. O texto é bastante irônico em razão de um bordão frequente. Burton, quase que ao fim de todoparágrafo, para fechar suas conclusões, escreve “but translation don’t pay” [mas as traduções não pagam, não rendem dinhei-

¹² Importante revista inglesa publicada entre os anos de 1828 e 1921.

ro], em referência à resposta que recebeu dum editor ao qual propusera traduzir literatura brasileira. O editor, diz-nos Burton (1872) logo no começo do texto, sugeriu que então escrevesse outra coisa, como um romance, por exemplo, que ficaria feliz em publicar.

Então, o escritor britânico prossegue dizendo que os franceses têm sorte porque não precisam ocupar-se em aprender novas línguas. Como são uma sorte de latim do século XIX, todos os outros povos devem aprender o francês. A cultura francesa, diz Burton é de tradução, porque não se ocupam com o comércio de obras, mas aceitam com felicidade a tradução de textos de outras latitudes. Assim, os povos aprendem o francês para verter o que produzem na língua de Rabelais. Então, relembra Burton, em conversa com Tackheray, o autor de *Feira das vaidades* (1847-1848), ouviu-o dizer que a literatura francesa é a melhor da Europa. Perguntou-lhe porque e o escritor respondeu: “Por que é a mais cosmopolita, a que mais aceita traduções!” (Burton 1872: 242).

Empolgado pelas afirmações de Tackheray, Richard Burton segue dizendo que justamente por prezar as traduções, paguem elas ou não, é que a literatura francesa seria muito mais rica que a inglesa. Este ponto de vista é interessante porque mostra o quanto Richard Burton sabia da necessidade de outros povos para a construção do inglês. Decerto experienciou a aventura colonial e sabendo da existência de outras gentes e do que pensavam, esforçou-se por traduzir e trazer obras de outros lugares, oferecendo mundos múltiplos para os compatriotas. Digamos que o ponto de vista de Burton é, mais ou menos, o da prova do estrangeiro, isto é, o alemão da época do romantismo, que Antoine Berman (2002) esclareceu muito bem. De acordo com o estudioso francês, por meio do contato com o “estrangeiro”, os românticos alemães acreditavam poder agregar à própria cultura valores diferentes. Assim, o processo tradutório seria, antes do mais, um processo reflexivo, cujo propósito é a constituição da própria cultura.

Certamente, o exemplo francês não foi dos mais felizes para Burton adotar.

Isto porque se sabe que a teoria tradutória francesa (com algumas exceções), entre os séculos XVII e XIX, era excessivamente etnocêntrica. Havia uma grande preocupação em afrancesar o estrangeiro e eliminar toda estranheza do texto traduzido para domesticá-lo. Quando escreve o texto, o escritor britânico, entretanto, não está interessado, em arranjar formas de traduzir. Burton se preocupa, apenas, com a postura “ética”, por assim dizer, dos povos frente à tradução: quanto mais abertos ao outro, quanto mais dispostos a forjar o próprio pela prova do es-

trangeiro, mais rica e interessante seriam a literatura e a língua de uma determinada nação.

Mas por que Richard Burton é, além dum tradutor, um ativista? Por que sua postura frente à tradução é a de um homem revoltado, a de um homem político?

Isto acontece, porque o aventureiro inglês, na mesma carta, defende que ouçamos o que têm a dizer outras nações e outros povos. A escolha do texto a ser traduzido pelo tradutor tem de ser uma escolha que dê voz aos países colonizados ou miseráveis, como é o caso do Brasil de Richard Burton que traduziu o *Uruguai*, de Basílio da Gama, e chamou-o (fazendo coro com Almeida Garret [que lia bastante]) um dos melhores poemas e de mais altos méritos em língua portuguesa. Burton (1872) acredita, diz-nos ainda, que o poema contribui para a construção da nacionalidade brasileira; é estranho encontrar trechos assim, discussões como essas, em obras de autores do século XIX, mormente os ingleses. Em geral, habituados ao império, não se ocupam em escutar outros povos e nações. Tampouco percebem que poemas ou textos são fundamentais para construir nacionalidades. Vemos, por aí, em Burton, uma espécie de precursor, que pensava as coisas quase como construtos sociais.

Burton não estava preocupado com a forma de verter, já o disse. Não nesta carta! Aqui estava ocupado em vulgarizar, em mostrar que havia pessoas escrevendo em outros lugares, produzindo textos que deveriam interessar aos ingleses justamente porque realizados por outra gente. O autor, então, lista uma série de livros que gostaria de ver traduzidos em inglês e diz que, se não podemos traduzir palavra por palavra os textos brasileiros, então que o façamos de uma forma mais livre.

O texto de Burton, como todos os seus, é uma torrente de informações, às vezes, desconexas. Além disso, está permeado de pequenas digressões.

Entretanto, não podemos deixar de destacar a riqueza das reflexões do escritor inglês e seu ativismo que muito tem a ver com aquilo que escreve Tymoczko. Não podemos, é claro, esperar que encontremos em Burton um puríssimo (se é que existe tal coisa) teórico pós-colonial. Parece-me, contudo, que é raro descobrir um autor que defenda a tradução de uma literatura tão periférica quanto a do Brasil em pleno século XIX.

As traduções, então, seriam atos políticos.

É por esta razão que Richard Burton (ainda que não tenha vertido o *Kāmasūtra* [apenas o anotou e assinou]) fez traduções pornográficas como um jeito de bater-se contra os valores da Inglaterra vitoriana.

Traduzir, então, *As mil e uma noites*, da maneira como o fez, isto é, quase que destacando as partes pornográficas, agregando relatos acerca da homossexualidade entre os povos árabes, lembrando o que havia de homossexual e transgressor (porque isto eram sinônimos na Inglaterra vitoriana) entre os povos da Europa, e, por fim, atacando as traduções precedentes por seu recato, é um ato político, um ato pela liberação sexual, que Burton tanto alardeou em notas e traduções.

No ensaio “Secret Literaries Society in Late Victorian England”, Denise Merkle (2010) descreve como as escolhas tradutórias de Richard Burton foram as de um ativista. A verdade é que se comparei páginas atrás Richard Burton aos bandidos sociais de Hobsbawn, fi-lo porque não podemos separar a obra do escritor britânico das suas orientações políticas, às vezes, bastante avançadas para seu tempo.

1.5.1 Por que Burton traduziu pornografia?

A primeira experiência de Richard Burton vestindo a pele dum nativo deu-se em 1845, quando investigou a pederastia nos bordéis de Karachi, no Afeganistão. O escritor (Burton 1903(?) v. 10: 255) deu-nos um bom relato a respeito:

| | |
|---|---|
| <p><i>The "execrabilis familia pathicorum" first came before me by a chance of earlier life. In 1845, when Sir Charles Napier had conquered and annexed Sind, despite a fraction (mostly venal) which sought favor with the now defunct "Court of Directors to the Honourable East India Company," the veteran began to consider his conquest with a curious eye. It was reported to him that Karáchi, a townlet of some two thousand souls and distant not more than a mile from camp, supported no less</i></p> | <p>A <i>execrabilis familia pathicorum</i>¹³ apareceu-me (para Burton), pela primeira vez, em remota época da vida. Em 1845, quando <i>sir</i> Charles Napier conquistou e anexou o Sind, a despeito duma fração (acima de tudo venal) que buscou o favor da agora defunta Corte de Diretores da Honorable Companhia das Índias Orientais, o veterano começou a considerar sua conquista com olho curioso. Reportaram-lhe que em Karachi, um povoado de aproximadamente mil almas e distante</p> |
|---|---|

¹³ [Execrável família dos páticos]. As notas que seguem na tradução deste trecho são todas de Burton, exceto aquilo que vai entre colchetes, que é meu.

than three lupanars or bordels, in which not women but boys and eunuchs, the former demanding nearly a double price, lay for hire. Being then the only British officer who could speak Sindi, I was asked indirectly to make enquiries and to report upon the subject; and I undertook the task on express condition that my report should not be forwarded to the Bombay Government, from whom supporters of the Conqueror's policy could expect scant favor, mercy or justice.

Accompanied by a Munshi, Mirza Mohammed Hosayn of Shiraz, and habited as a merchant, Mirza Abdullah the Bushiri passed many an evening in the townlet, visited all the porneia and obtained the fullest details which were duly despatched to Government House. But the "Devil's Brother" present-

não mais que mil milhas do acampamento, existiam não menos que três lupanares ou bordéis, nos quais não mulheres, mas meninos e eunucos eram demandados para aluguel, os primeiros por preço duplo.¹⁴ Sendo eu o único oficial britânico capaz

de falar o sindi, pediram-me indiretamente que fizesse pesquisas e relatórios sobre o assunto; aceitei a tarefa com a condição expressa de que meu infome não fosse enviado ao Governo de Bombaim, de quem os apoiadores da política de Conquistas poderiam esperar escasso favor, piedade ou justiça.

Acompanhado por um *munshi*¹⁵, Mirza Mohammed Hosayn de Shiraz, e disfarçado do mercador Mirza Abdullah o Buchiri¹⁶, velei muitas noites no lugar, visitei todos os *poerneia*¹⁷ e obtive os detalhes completos que

¹⁴ Este detalhe excitou especialmente a curiosidade do veterano. A razão demonstrou ser que o escroto dos meninos não mutilados poderia ser usado como uma espécie de freio para dirigir os movimentos do animal. Não encontro nada deste tipo na literatura sotádica grega e romana; ainda assim, a mesma causa pode ter em todos os lugares os mesmos efeitos. Todavia, em Mirabeau (*Kadesch*), um *grand seigneur moderne* [**grande cavalheiro moderno**], quando seu *valet de chambre de confiance* [**um criado de confiança**], lhe propõe arranjar mulheres ao invés de meninos, exclama: “*Des femmes! eh! c'est comme si tu me servais un gigot sans manche.*” [**Mulheres! É como se servisses um pernil sem perna!**]. Ver também *infra* “*Le poids du tisserand*”.

¹⁵ **Uma sorte de intérprete ou serviçal.**

¹⁶ Ver *Falconary in the Valley of the Indus*. Londres: John Van Voorst, 1852. Este *Mirza* quer dizer algo como “senhor”.

¹⁷ [**Prostíbulos**].

| | |
|---|--|
| <p><i>ly quitted Sind leaving in his office my unfortunate official: this found its way with sundry other reports to Bombay and produced the expected result. A friend in the Secretariat informed me that my summary dismissal from the service had been formally proposed by one of Sir Charles Napier's successors, whose decease compels me parcere sepulto. But this excess of outraged modesty was not allowed.</i></p> | <p>foram despachados à Casa de Governo. Mas o “Irmão do Diabo”¹⁸, acabava de sair do Sind, deixando em seu escritório meu infortunado oficial: este encaminhou meu relatório com outros¹⁹ para Bombaim e produziu o resultado esperado. Um amigo do secretariado informou-me que minha expulsão sumária do serviço foi formalmente proposta por um dos sucessores de <i>sir</i> Charles Napier cuja morte me compele a <i>parcere sepulto</i>.²⁰ Mas o excesso de pudor ultrajado não foi o bastante. Tradução minha?</p> |
|---|--|

A experiência do ponto de vista alternativo, portanto, o camaleonismo do escritor britânico, deu-lhe também material para a produção pornográfica. Encontrou-se, de acordo com os seus relatos, com uma porção de práticas sexuais estranhas para os vitorianos, que fez questão de expor e mostrar. É claro que, por exemplo, a seção acerca da pederastia que aparece no fim das *Mil e uma noites* (1885) não precisava aparecer para que o leitor europeu compreendesse o texto. Todavia, isto parece não ter a menor importância para Burton que, sem pensar duas vezes, inunda o trabalho de notas pornográficas. O que poderia parecer excesso é, na verdade, postura política: um ataque direto ao recato excessivo e, não raro, hipócrita, dos vitorianos.

¹⁸ **Apelido de Charles Napier.**

¹⁹ Submetidos ao governo em 31 de dezembro de 1847 e em 2 de Março de 1848, foram impressos em “Seleções dos Relatórios do Governo da Índia”. Bombaim: Novas Séries. nº XVII. Parte 2, 1885. Trata-se de: 1) *Notas sobre a População do Sind*, etc. e 2) *Breves Notas sobre os Modos de Intoxicação*, etc. escrito em colaboração com meu último amigo, Cirurgião-Assistente John E.Stocks, cuja morte prematura foi uma grande perda para a botânica científica.

²⁰ [Respeitar o morto].

Burton é bem mais que um autor maldito, como Swinburne e outros colegas. É um antropólogo maldito, um poeta maldito, um tradutor maldito.

Leiamos esta verdadeira declaração de guerra aos tradutores frescos, que temiam pôr as claras o texto original. Burton escreveu seus trabalhos para **destruir**, ou ao menos **metralhar** (se a literatura, como quer Cortázar, é a metralhadora) o discurso hegemônico vitoriano:

And now to consider one matter of special importance in the book—its turpiloquium. This stumbling-block is of two kinds, completely distinct. One is the simple, naïve and child like indecency which, from Tangiers to Japan, occurs throughout general conversation of high and low in the present day. It uses, like the holy books of the Hebrews, expressions "plainly descriptive of natural situations;" and it treats in an unconventionally free and naked manner of subjects and matters which are usually, by common consent, left undescribed. As Sir William Jones observed long ago, "that anything natural can be offensively obscene never seems to have occurred to the Indians or to their legislators; a singularity (?) pervading their writings and conversation, but no proof of moral depravity." Another justly observes, Les peuples primitifs n'y entendent pas malice: ils appellent les choses par leurs noms et ne trouvent pas condamnable ce qui est naturel. And they are prying as children. For instance the European novelist marries off his hero and heroine and leaves them to consummate marriage in privacy; even Tom Jones has the decency to bolt the door. But the Eastern story teller, especially this unknown "prose Shakespeare," must usher you, with a flourish, into the bridal chamber and narrate to you, with infinite gusto, everything he sees and hears. Again we must remember that grossness and indecency, in fact les turpitudes, are matters of time and place; what is offensive in England is not so in Egypt; what scandalises us now would have been a tame joke tempore Elisoe. Withal The Nights will not be found in this matter coarser than many passages of Shakespeare, Sterne, and Swift, and their uncleanness rarely at-

tains the perfection of Alcofribas Naiser, "divin maitre et atroce cochon." The other element is absolute obscenity, sometimes, but not always, tempered by wit, humour and drollery; here we have an exaggeration of Petronius Arbiter, the handiwork of writers whose ancestry, the most religious and the most debauched of mankind, practised every abomination before the shrine of the Canopic Gods.

In accordance with my purpose of reproducing the Nights, not virginibus puerisque, but in as perfect a picture as my powers permit, I have carefully sought out the English equivalent of every Arabic word, however low it may be or "shocking" to ears polite; preserving, on the other hand, all possible delicacy where the indecency is not intentional; and, as a friend advises me to state, not exaggerating the vulgarities and the indecencies which, indeed, can hardly be exaggerated. For the coarseness and crassness are but the shades of a picture which would otherwise be all lights. The general tone of The Nights is exceptionally high and pure. The devotional fervour often rises to the boiling point of fanaticism. The pathos is sweet, deep and genuine; tender, simple and true, utterly unlike much of our modern tinsel. (Burton 1903 (?) v. 1.: 33-34)²¹

²¹ “Vamos agora à consideração de matéria de especial importância no livro – seu *turpiloquium*. Esse obstáculo assume dois aspectos completamente distintos.

Um é a obscenidade simples, ingênua e quase infantil que, do Tânger ao Japão, aparece na conversa comum de qualquer nível, em nossos dias. Como no livro sagrado dos hebreus, vale-se de expressões “francamente descritivas de situações naturais” e trata, de modo inconventional, livre e despojado, assuntos e situações em geral omitidos por consenso unânime. Como William Jones observou há tempos: “que qualquer coisa natural possa ser ofensivamente obscena parece jamais ter passado pela cabeça dos hindus ou de seus governantes; há uma singularidade ao longo de sua literatura, mas nenhuma evidência de depravação moral.”

Outro escritor importante diz: “Os povos primitivos não entendem que haja malícia: eles chamam as coisas pelos seus nomes e não acham condenável o que é natural”. E xeretam como crianças. Por exemplo, os

Há trechos detestáveis como há por todo o Burton, mas há também os momentos que chamo “entrópicos”; o perspectivismo do autor, que se parece bastante ao relativismo, tem aqui um bom exemplo: o que é condenável varia de coletivo para coletivo. É o ponto de vista que constrói o mundo. Burton, porque se aventurou entre os árabes como um árabe, pode vê-lo sem dificuldades.

Vou desenvolver estas conclusões. Para tanto, recorro William Turner.

romancistas europeus casam o herói com a heroína e deixam-nos consumir o casamento em segredo; até mesmo Tom Jones tem a decência de trancar a porta. Já os contadores orientais de história – em especial este desconhecido “Shakespeare em prosa” – fazem questão de introduzir-nos com toda a pompa no quarto nupcial, narrando-nos com prazer infinito tudo quanto vê e ouve. E importa lembrar que as grosserias e indecências, ou seja, as *turpitudes*, são uma questão de tempo e lugar: o que é ofensivo na Inglaterra não o é no Egito; o que nos scandaliza hoje terá sido uma brincadeira inofensiva *tempore Elisae*. Além disso, sob esse aspecto não se acharão as *Noites* mais grosseiras do que muitas passagens de Shakespeare, Sterne, Swift, e as feiúras delas raramente alcançam a perfeição de Alcofibras Nasier, “mestre divino e porco atroz”.

O outro aspecto é a obscenidade consumada, temperada às vezes, mas nem sempre, de espírito, humor e diversão; temos aqui um Petrônio Arbiter levado ao exagero, uma obra de escritores cuja linhagem – a mais religiosa e a mais corrupta da humanidade – pôs em prática toda espécie de abominação diante do santuário dos deuses Canópicos.

Coerente com meu propósito de reproduzir as *Noites*, não *virginibus puerisque*, isto é, para meninos e meninas, mas num quadro tão perfeito quanto me fosse possível, busquei meticulosamente o equivalente em inglês de cada palavra árabe, pouco ligando para quão baixa ou “chocante” pudessem ser a ouvidos sensíveis; procurei preservar, doutra parte, toda a delicadeza possível nas passagens em que a obscenidade não era intencional; enfim, acolhendo recomendação de um amigo, não exagerei as vulgaridades e as indecências que, de fato, dificilmente podem ser exageradas, pois as grosserias não passam de sombras de um quadro que, de outro modo, não teria senão partes iluminadas. O tom geral das *Noites* é excepcionalmente elevado e puro. O fervor devoto não raro atinge o ponto de ebulição do fanatismo. O patético é suave verdadeiro, profundamente diverso da maioria das nossas fantasias modernas. (In: Giordano 2009: 85-86)

O pintor romântico nasceu em 1775 e morreu em 1851. Por alguma razão jamais casou; entretanto manteve uma amante com a qual teve dois filhos. As pessoas souberam do romance apenas quando o artista morreu. Quanto aos pais de Turner, a mãe, por exemplo, enlouqueceu e passou a vida abandonada num sanatório; o pai, que entre outras coisas foi barbeiro, serviu-lhe com o passar do tempo organizando o ateliê. O jovem Turner foi ambicioso; por sorte, rapidamente reconheceram seu talento e ingressou na Academia Real de Arte, da qual participou por toda a vida. Era pouco sociável, o que contribuiu para aumentar-lhe a fama de excêntrico. Foi um reconhecido pintor de paisagens e temas históricos (Bailey 1998).

Todavia, o Turner que nos importa é o dos esboços eróticos. Felizmente, fê-los em boa quantidade. É muito provável que tivesse um fetiche por coxas, já que são tão destacadas nos seus desenhos.



Fig 4. Estudos de figura erótica, 1805.

Turner, apesar da disputa com a arte do seu tempo, não arriscou exibir seus trabalhos pornográficos. Naturalmente, as mulheres do pintor não são mulheres. No *Estudo* de 1805, por exemplo, vemos um homem, um par de coxas e uma vagina. As mulheres de Turner costumam ter um rosto. Em geral, são vaginas e coxas grossas. Às vezes, elas não passam dum

torso com pernas bonitas. Destas últimas, Turner não abre mão. Sempre as desenha inteiras, ou quase. Mas não poupa cuidados.

Devemos perguntar: o que faz destes desenhos de Turner desenhos pornográficos? Por que o egocêntrico artista não se gabava deles? Os estudos de Turner podem servir para que digamos o que entendemos por pornografia.

Para prosseguir, recordemos o compositor francês, Boris Vian (1998), que numa conferência sobre a serventia da literatura pornográfica, concluiu que a pornografia está na cabeça do erotômano e não no texto. Ele diz mais ou menos assim: “uma árvore ou uma casa não precisam ser menos eróticas que um casal habilidoso de namorados”.

A idéia de Vian, ainda que pouco original, tem consequências interessantes. Os desenhos de Turner, neste caso, não são pornográficos. A menos que nos excitem ao vê-los. Por isso, sabe-se lá de que forma, se alguém tiver uma ereção vendo uma árvore, não devemos culpá-la, mas ao erotômano. Então, nada, além de nós, faz dos desenhos de Turner desenhos pornográficos.

O pintor, porque era um pornógrafo, não os exibiu. Podemos supor que pensou nestes termos: “Já que há outras pessoas a quem excitam estas coxas fornidas e vaginas peludas, não posso exibir meus desenhos. Vão me acusar de imoralidade.”. Sabemos que “pornografia” é, antes de qualquer coisa, uma invenção.

Burton sabia disto. Tanto que os seus trabalhos e a maioria dos de Turner tiveram o mesmo destino:

Os executores de Turner queimaram algumas das suas últimas pinturas sob circunstâncias similares [às de Burton]: para preservar sua reputação de pintor no zênite. (Rice 2001: 389)

A esposa de Burton, guiada pelo mesmo zelo, resolveu destruir os diários e últimos textos do marido, logo após sua morte, entre os quais estavam uma tradução do *Jardim Perfumado*, texto pornográfico árabe do século XVI, que Burton teria feito a partir do original e que incluía, talvez, um capítulo acerca da sodomia que não está presente na versão que temos hoje e que ele fez do francês.

De todo jeito, quando Burton escolhe verter um texto, o faz orientado por seus propósitos políticos que vão desde a simpatia pelos colonizados até à libertação sexual. Assim, decide verter o *Uraguai* de Basílio da Gama, escrito num português brasileiro, uma língua menor dentro de outra maior. Não se trata, pois, com Burton, da escolha erudita

do trabalho que verter, mas, pelo contrário, da escolha política e bombástica, da escolha que possa desmontar o discurso hegemônico.

Burton quer que levemos os árabes a sério. Quer que entendamos que as suas categorias de pornografia são diferentes das nossas e, portanto, contribuem para a construção de um mundo diferente.

Alcançar a simetria entre dois coletivos não é um processo fácil. Este é um dos grandes desafios que a antropologia atual (a de Viveiros de Castro e Bruno Latour, por exemplo) propõe. Entre estes está o de encarmos o outro como produtor de conceitos tão importantes, quanto os nossos. Isto não quer dizer, como escreveu Oscar Calavia Saez (2014), que “cada interação entre um índio e um garimpeiro seria um confronto entre o Xamã primordial e Descartes”, mas quer que coloquemos o pensamento indígena em pé de igualdade com o nosso, o ocidental.

Não vou dizer, naturalmente, que Burton seja um antropólogo simétrico. Não o vejo assim e nem poderia fazê-lo, a menos que não tivesse escrito 80% do que escreveu. Muitas das suas páginas estão carcomidas de um racismo odioso. Todavia, em razão da particularidade da sua experiência colonial *in loco*, isto é, vestido de nativo, comendo como nativo, falando como nativo e, talvez, pensando como nativo, garantiu-lhe algumas páginas preciosas que, por si, servem para redimir o escritor britânico e resgatá-lo da vala comum dos pensadores e artistas vitorianos.

A maioria destas páginas está em suas traduções ou no poema *A Kasīdah*, que fingiu traduzir, o que, veremos no próximo capítulo, é quase a mesma coisa. Se, é verdade, defendeu a escravidão e foi um monarquista de carteirinha, por outro, Richard Burton escolheu fazer todas as traduções que pode (sua produção é realmente assombrosa), de povos e culturas distantes numa tentativa não de se apropriar dele(a)s, mas de fazer com que tomassem conta do que é inglês, mostrando outros jeitos de *ser homem*.

Ao longo deste capítulo, esforcei-me por demonstrar de que forma podemos ver em Richard Burton uma espécie de guerrilheiro das letras, um combatente dedicado ao enfrentamento do discurso hegemônico vitoriano com respeito aos nativos de outros lugares do mundo que não a Inglaterra e ao sexo. Para tanto, recorri à figura do poeta-camaleão, que John Keats descreveu em suas cartas e que dizem respeito às inquietações de Burton sobre a própria identidade. O escritor britânico do qual nos ocupamos nesta tese expressou, como demonstrei, a própria rebeldia no questionamento das fronteiras entre natureza e cultura e nas escolhas tradutórias que fez ao longo de sua carreira. Posto que

A Kasīdah, texto ao qual dedicamos este trabalho, na medida em que pretende *ser* uma tradução, também faz parte das escolhas políticas de Richard Burton, cabe que descrevamos o ambiente cultural que originou sua escritura. No próximo capítulo, então, seguimos por mostrar de que forma este texto de Burton é, também, fruto de uma corrente que chamo *gurumania*, cuja história descrevo adiante.

Capítulo II

GURUS E POETAS

Já sabemos do caráter subversivo de parte da obra de Richard Burton e de seu temperamento irascível. Como demonstrei no primeiro capítulo, trata-se de um escritor furioso, que não se sente cômodo em ocupar exclusivamente o acento do colonizador. As suas virtudes camaleônicas o impelem a experimentar (ou tentar fazê-lo), o ponto de vista do nativo. Esta experiência está na base da ira do escritor britânico. Boa parte de sua obra e de suas traduções, tem elementos contestatórios que o inserem numa espécie de ativismo, de combate em favor de alguma minoria, sejam os árabes, os hindus, ou os pornógrafos e fetichistas sexuais. Escolhi verter fragmentos do texto *A Kasīdah*, poema longo em que o escritor britânico liberta sua fúria. Para que compreendamos a escritura deste texto, então, temos de saber a origem de tal ira. O primeiro capítulo serviu para mostrá-la. Adiante vou desenvolver este ponto. Por ora, entretanto, neste capítulo, pretendo mostrar de que forma o texto de Burton faz parte de uma rede de poemas, ensaios ou romances, que costumam explicar as agruras da vida por meio da divulgação do pensamento de sábios orientais. Chamo esta rede de *gurumania*. Mostro a seguir de que forma ela começa com os gregos, para chegar à Inglaterra vitoriana de Burton e estimular a escritura de textos como *A Kasīdah*.

2.1 A TERRA DOS FILÓSOFOS PELADOS

Onesícrito foi o primeiro grego que encontrou um *gymnosofista*; num dia muito quente da primavera de 326 a.C., Alexandre o grande mandou-lhe conversar com um “filósofo pelado”, um tal Mandanis (Clayman 2009). Diz-se que tinha três intérpretes que vertiam, parece, do punjabi ao persa e deste ao grego. Todos sabiam, conforme Estrabão (Rashid 2001), que a baderna das línguas destruiria a conversa, tanto que o grego pensou que Mandanis tinha as mesmas opiniões de Sócrates. Assim começou a *gurumania* que, em resumo, é a forma como oci-

dentais representam sábios hindus ou chineses, árabes ou japoneses, em poemas, romances ou ensaios que divulgam doutrinas orientais como respostas à desgraça de existir.

Gimnosofista quer dizer “filósofo pelado”; assim os gregos chamavam os *sādhus*, estranhíssimos sábios hindus. Verdade que “faquir” vem do persa e tem a ver com pobreza. Os faquires ou dervixes foram ascetas islâmicos. Com o passar do tempo o termo passou a referir, também, os “santos” hindus. Não me importa o que sejam, de fato, os faquires, mas sim o que os ocidentais, desde Onesícrito, acreditaram ser. Quer dizer: desde o tempo dos gregos, os gimnosofistas, faquires, *yogīs* ou *sādhus* (“santos”), representam o *outro* do filósofo: um pensador arrevesado e excêntrico.

Não vamos entender o lugar de Hājī Abdū El-Yezdī, personagem a quem Richard Francis Burton atribuiu *A Kasīdah*, sem acompanhar a história da gurumania, isto é, a busca desenfreada pela solução dos problemas do mundo na sapiência oriental.

2.2 A POETA E O MAGRO

Há um poema de Allen Ginsberg (2009) chamado “On Cremation of Chögyam Trungpa, Vidyadhara” [Sobre a Cremação de Chögyam Trungpa, Vidyadhara] em que figuram estes versos que a seguir traduzo:

*I noticed the guru was dead, I noticed his teacher bare
breasted watching the corpse burn in the stupa,
noticed morning students sad cross legged before their books,
chanting devotional mantra's,
gesturing mysterious fingers, bells & brass thunderbolts in their
hands,*

Eu notei que o guru estava morto, Eu notei seu mestre com o torso nu
vendo o corpo queimar na estupa,
notei estudantes matinais tristes de pernas cruzadas na frente dos livros,
recitando mantras devocionais,
gesticulando dedos misteriosos, sinos & raios de bronze em suas mãos,

Chögyam Trungpa (1939-1987) foi um rockstar entre os gurus que fizeram carreira no Ocidente (Midal 2004). Numa das suas famosas entre-

vistas, Ginsberg disse que o conheceu quando lhe roubou um táxi em Nova York (Ginsberg 2013: 403). Depois, frequentou o monge tibetano, estudou a poesia de Milarepa, santo e poeta tibetano do século XI, e descobriu a prática da meditação. Outros autores norte-americanos, membros da geração beatnik, que criticava o *american way of life* do consumismo capitalista, também correram atrás de gurus: Jack Kerouac, Gary Snyder ou Henry Miller, que marcaram época pelos idos das décadas de 60 e 70.

Foram cultores da *gurumania*. Para eles, isto representou a fuga dum capitalismo avassalador e duma esquerda truculenta. Por esta razão, em alguns textos como “Krishnamurti”, de Henry Miller (1969), podemos ler exortações de paz mundial regadas a doutrina budista, quase como em discursos de miss universo. Isto tudo é bastante velho.

Se vamos para a Argentina e voltamos no tempo, encontramos um texto de Roberto Arlt, “Las ciencias ocultas en Buenos Aires”, publicado em 1920, no qual escreveu em desfavor dum neobudismo adaptado aos interesses do Ocidente.

Meu propósito é recuar ainda mais. Pretendo que já existam traços importantes desta *gurumania* em textos da Inglaterra do século XIX; portanto, os autores norte-americanos do século XX, mormente os chamados *beatniks*, quando foram à Índia, por exemplo, atrás de alguma sabedoria, estavam repetindo o que faziam os escritores românticos e, depois, os vitorianos. A mesma altura do século XIX, nos Estados Unidos, existiram dois autores importantes que também recorreram à inteligência asiática, a saber: Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Este último, recordo, chamou-se um guru, ainda que também pela rudeza e pelos cabelos desgrehados:

(...) I would fain practise the yoga faithfully. The yogi, absorbed in contemplation, contributes in his degree to creation; he breathes a divine perfume, he hears wonderful things. (...) To some extent, and at rare intervals even I am a yogi. (Versluis 1993: 112)²²

²² “(...) Eu poderia de bom grado praticar a yoga fielmente... O *yogi*, absorto em contemplação, contribui por sua parte na criação: ele respira o perfume divino, ele ouve coisas maravilhosas. (...) Até um ponto, e em raros momentos, mesmo eu sou um *yogi*.”

O tema deste capítulo é a crítica da sociedade vitoriana por meio de obras que poderíamos chamar de gurumaníacas, entre cujos autores estão Edward FitzGerald (1809-1883), Richard Francis Burton (1821-1890) e Robert Browning (1812-1889).

Leiamos, então, estes versos do “Brâmane”:

Plena mata. Silêncio. Nem um pio
De ave ou bulir de folha. Unicamente
Ao longe, em suspiroso murmúrio,
Do Ganges rola a fúlgida serpente.

Sem ter no pétreo corpo um arrepio,
Nu, braços no ar, de joelhos, fartamente,
Esparsa a barba ao peito, na silente
Mata, o Brâmane sonha. Pelo estio,

Ao sol, que os céus abrasa e o chão calcina,
Impassível, a sílaba divina
Murmura... E a cólera hibernal do vento

Não ousa à barba estremecer um fio
Do esquelético hindu, rígido e frio,
Que contempla, extasiado, o firmamento.

São de *Espectros* (Secchin 2001: 16), primeiro livro de Cecília Meireles.

Trata-se de um soneto cujo esquema de rima é A-BAB/ABBA/CCD/AAD e que Antonio Carlos Secchin (2001: xxv) resumiu assim: no primeiro quarteto temos a mata cujo silêncio é interrompido apenas pelo barulho do Ganges; no segundo, aparece um brâmane barbudo e hirsuto; no primeiro terceto o brâmane reza; no último, atinge certo êxtase místico.

Reconhecemos a figura magra dos sábios que encontramos às pencas nas cidades da Índia. O faquir da poeta carioca, vejamos só, de carne parca e ânimo resoluto, está no meio do mato. Não há ninguém para vê-lo. Distante, ouve o ruído do Ganges e arrisca orações e sílabas

mágicas: seu faquir é legítimo exemplar.²³ Por esta razão, começo com ele.

Os textos de *Espectros* são a propósito duma ou outra figura histórica: temos Nero ou Marco Antônio, João Batista ou Judite. Mas o “Brâmane” é *um* brâmane. A descrição de Cecília é sobre todo guru, do mais remoto àquele que enxergo pela janela do hotel em Nova Déli. Ao mesmo tempo, sobre faquir nenhum. Assim, temos todas as representações do *sādhū*: o homem magro, o sábio selvagem e o místico arredo. Toda a história da literatura ocidental acerca dos faquires está nos versos de Cecília Meireles. Seu hindu é doméstico, daqueles de exhibir: parece o artista da fome de Kafka.

Podemos resumir, por meio dos versos da poeta carioca, a história dos *sādhūs* na literatura do Ocidente: primeiro, são *homens magros*. Prestam como figuras exóticas adornando os textos românticos: é o caso dum faquir no *Talismã* (1825) de Walter Scott, romance acerca das cruzadas; ou do dervixe velho e sujo dos versos de Hugo (1829). Depois, nos mesmos anos, os primeiros do século XIX, os faquires têm outra função: são personagens heroicos, *sábios selvagens*, como o de Henry Derozio, *enfant terrible* da literatura indiana. Mais tarde, quando o império britânico é já o Império Britânico, alguns eruditos rompem a espessura das línguas do Oriente e produzem estudos e versões cuidadas da literatura de lá. Daí, se começa a considerar as inteligências nativas: os faquires, então, são pouco mais que um adorno, passando a protagonistas de um ou outro texto, verdadeiros *místicos arredios*: fiquemos com o exemplo de Kipling. Então, os sábios do Oriente voltam como vilões esqueléticos e amargos, habitando romances policiais e histórias em quadrinhos. Para terminar, decidiu-se investigá-los com as ferramentas da medicina e assim reputá-los homens desvairados com estranhas capacidades digestivas.

Os faquires são de tudo: santos diligentes ou ignaros vilões; heróis indianos ou sujos filósofos. Não se pode dizer, rigorosamente, quan-

²³ Encontramos um faquir que, acredita a poeta, é dum Oriente que não lhe interessa “pelo seu chamado ‘exotismo’ – que é atração e curiosidade de turistas – mas pela sua profundidade poética” (Meireles 1980: 36). Se afiamos o ouvido, contudo, deparamos com a avó da poeta, numa crônica, aos gritos: “Cata, cata, que é viagem da Índia!”, referindo-se às malas; depois, a poeta percorria livros sobre o Oriente, recordando “princesas das histórias de fadas”. Quando escreveu *Espectros*, Cecília estava longe de ser algo mais que turista; antes dum livro de versos, é um livro de viagens.

tos são os tipos de faquir. Mas entre um e outro, descobri um aguerrido e buliçoso guru. Trata-se de *sir* Richard Francis Burton, fecundo escritor e explorador inveterado, iniciado nas artes extraordinárias da magia oriental a quem retorno no fim deste capítulo.

Para todos os efeitos, esclareço ainda uma vez que uso os termos gimnosofista, faquir, *yogī* ou *sādhū* sem fazer-lhes qualquer distinção. Decerto um faquir e um *yogī* são coisas diferentes; entretanto, os ocidentais que pretendo estudar os representam a todos homens magros, sábios selvagens ou místicos arredios, sem cuidar as crenças que professam: são, como já disse, o *outro* do filósofo.

A história da tradução dos faquires no Ocidente ocorre paralela à história da tradução de obras literárias. As trestégias tradutórias que servem à versão ocidental de obras do Oriente, também prestaram aos que descreveram, desde os gregos, a figura dos gurus. A gurumania, então, é um processo de tradução cultural: temos uma informação que não podemos entender muito bem, qual seja, a filosofia (ou sabedoria) do Oriente, e devemos explicá-la a nossa gente; é uma sorte de antropologia. Traduzimos o que pensamos ser um *tipo*, algo que existe de fato no Oriente, e queremos que nossos pares o conheçam.

Nas seções que seguem, mostro de que forma a tradução dos gurus tem ligação com a de obras literárias e de que forma se vai construindo a gurumania.

2.3 HOMENS MAGROS E SÁBIOS SELVAGENS

Alguns gurus aparecem em textos românticos.

É o século XIX: temos um coxo intrépido fazendo alarde em poemas sobre piratas e demônios.

Não foram só brasileiros que imitaram Byron; outros terceiro-mundistas, como os indianos, dedicavam-se a imitar o inquieto poeta inglês. Neste mister, de longe, destacou-se um moço ateu, de ancestrais portugueses: Henry Louis Vivian Derozio.

Nasceu em começos de abril do ano de 1809 e passou os dias escrevendo versos líricos e prosa combativa. Achava atrasados os costumes religiosos hindus. Por alguma razão, se acreditamos em seu biógrafo, conquistou, logo aos dezessete anos, certa fama de erudito. Desafortado, quando professor num colégio hindu, desatou críticas impacientes e atrevidas a Kant, que William H. Mill, famoso sanscritista, chamou “perfeitamente originais, demonstrando poderes de raciocínio e observação que não fariam vergonha frente aos filósofos mais talentosos” (Edwards 1884: 40).

Tudo o que fez, fê-lo jovem, posto que morreu, de cólera, aos vinte e dois anos de idade. Além do trabalho de professor, exerceu com brilhantismo o ofício de jornalista, destacando-se como redator espinhoso e abundante.

Quando criança, durante certa visita a Bhagalpur, avistou um faquir sobre uma rocha no meio do Ganges: isto lhe impressionou de tal forma que, tempos mais tarde, publicou um poema narrativo intitulado *The fakir of Jungheera*, em 1828.

O texto tem dois cantos e cinquenta e duas *stanzas* e seus protagonistas são um faquir mendicante e uma viúva.

As notas ao livro, que podem parecer extravagantes, são, em verdade, bastante úteis. Além disso, prestam para que o autor se divirta batendo-se com as tradições hindus que despreza veementemente. Entre elas, destaca o costume do *sati*, segundo o qual as viúvas deveriam matar-se nas chamas da pira fúnebre do marido morto.

Abramos o exemplar de 1828 do *Faquir de Jungheera*.

Os primeiros versos, à página 3, da segunda *stanza* do poema são estes:

*The golden God of day has driven
His chariot to the western gate
Of yonder red resplendent heaven,
Where angels high to hail him wait*

O Deus dourado do dia levou
O seu carro ao portão Ocidental
Pr'além do céu vermelho e resplendente
Onde os anjos lhe esperam em coral;

Temos aqui descrição do amanhecer. Derozio fala num deus dourado, na divindade do dia, refletindo o politeísmo hindu; por outro lado, também recolhe a tradição islâmica e cristã na figura dos anjos anunciando o dia. Quando passam as invocações costumeiras, vemos o faquir cuja “vida serena flui fortemente como uma corrente” água. Mas quem é este homem? Um santo, um bandoleiro.

THE
FAKEER OF JUNGHEERA,
 A METRICAL TALE,
 AND
OTHER POEMS.

BY
HENRY LOUIS VIVIAN DEROZIO.

CALCUTTA.
 SAMUEL SMITH AND CO. HURKARU LIBRARY.
 1828.

Fig 5 *Folha de rosto de O faquir de Jungheera*

Sabemos que não é um brâmane, porque professa o islamismo. Sabemos que, às vezes malévolo e pérfido, é um salteador. Sabemos que é um homem de força extravagante que governa despoticamente por sobre o circuito das águas do Ganges. Sabemos, e não há coisa que está apaixonado por Nuleeni, “a mulher devota que deve morrer”. Esta, é de se prever, nutria pelo marido morto um asco imperioso.

O desalinho dos trajes do faquir e seu destino, como costuma acontecer em textos românticos, tomam de assalto o coração da viúva. No poema não há muitos acontecimentos. Para encurtar a história, ele, depois de algumas peripécias, resgata Nuleeni da morte na fogueira;

mais tarde, “They’re gone unto their rocky home”, isto é, “foram para dentro da sua casa de pedra”, uma caverna; então, o pai da jovem, com alguns soldados, encontra os dois. O faquir batalha pela mulher e é morto atravessado por uma lança.

O protagonista de Derozio, à maneira dos de lorde Byron, é um réprobo. Faltou-lhe coxear e correr a Europa roubando corações.

Hājī Abdū El-Yezdī, de Richard Francis Burton, e o faquir de Jungheera não se parecem; o aventureiro inglês, ainda que leitor de Byron, não enxergava as coisas à maneira do indiano. Derozio criou um bandido gentil.

Hobsbawn (1969), recorde outra vez, distinguiu o bandido comum do bandido social. Este último, uma sorte de nobre, reparte aquilo que rouba com o povo. É sempre um rústico, um pobre-diabo batendo-se com a injustiça. Enfim, sobre o faquir, escreveu Derozio (1828: 43):

His limbs of strength, his martial air,

(...)

His sabre hung, his pistols braced,

(...)

But whence came he?

A sainted soul, a meek Fakeer

On whom religion's sacred ray

Shines bright,

(...)

The holy man? — ‘tis he! ‘tis he!

Seus membros fortes, seu ar marcial

(...)

Seu sabre pendido e as pistolas

Também...

(...)

Mas de onde veio? (...)

Uma alma sacra, um manso Faquir

Em quem a luz da santa religião

Brilha (...)

O homem santo? Ele! É ele!

Um homem santo, um homem bom! Ainda que taciturno, sombrio.

Como os bandidos do historiador inglês, o faquir, um vingador obscuro, justiceiro volátil, no fim das contas é um Jesse James. Num trecho do livro, Hobsbawn lembra que deste último o povo dizia que ensinava religião, entre um crime e outro, nas escolas dominicais. Nosso faquir desvairado não falava às crianças sobre a bondade do Senhor,

mas era um faquir; afinal, um místico. Um homem bom. Esta gente existiu em todo lugar, em todo o tempo: por exemplo, os Badhaks, uma famosa comunidade de ladrões indianos, reservava parte dos furtos para custear sacrifícios e dividir com os pobres.

Faquires e *yogīs* poderosos existem às pencas nos livros românticos. Não menos heroico é o guru de Victor Hugo, que já lembrei, encontrado n'*As orientais*, livro de versos publicado em 1829. “Le derviche” é um poema curto que descreve um faquir audaz palestrando com um conquistador cruento. Se estes heróis asiáticos (faquires, gurus, cosacos & Cia.) partilham alguma coisa é a rudeza: assim é o deselegante, antissemita e atordoado Táras Bulba, o ginete diabólico de Nicolai Gógol (2007). O faquir de Jungheera, porque um bandido venenoso, despreza o convívio dos homens. Nisto é parecido ao de Burton; tem algumas páginas, aproximei a figura do escritor britânico aos bandidos de Hobsbawn. Verdade. Mas Hājī Abdū El-Yezdī, a máscara que Richard Burton usa para desferir seus ataques, tem pouco de bandoleiro. É um místico, não esqueçamos. Um velho que quer ensinar. Lembremos que rabisca os versos de *A Kasīdah* sem cuidar do seu destino. Burton, por outro lado, quer que o leiam. Que vejam que é bastante erudito e que nos mostra uma visão desenganada da vida. Ambos são, entretanto, rústicos.

É bom que rastreemos a noção de incivilidade até os gregos, quando chamavam “rústico”, ou *ágroikos*, aquele que não frequentava a cidade. Os *sādhus* são como estes “selvagens” se os consideramos renunciantes ou incivis: são homens aziagos, de feitos veneráveis, mas que fogem à civilização. É por isso que Plínio, o Velho, quando escreveu a *História Natural*, entre ciclopes e cinocéfalos, pôs os faquires que chamava *gimnosofistas* ou filósofos pelados.

Philippe Borgeaud (1991) destacou que o registro da rusticidade, daquilo que tem pouco ou nada que ver com os humanos, começou em notas sobre os ciclopes nas epopéias homéricas.

Então, quando surgem no Ocidente, os faquires indianos são primitivos ou bestiais, descritos à maneira rústica dos ciclopes: filósofos pelados, despidos de cultura, que atentam contra símbolos de civilidade. É o caso, por exemplo, dos cabelos. Num artigo, “Magical Hair”, Edmund Leach (1967) escreveu que os símbolos são um jeito de comunicar: assim os penteados que, vez ou outra, indicam certa posição social, um rito, ou algo que o valha. Os símbolos públicos funcionam porque, como quer Leach, as pessoas partilham uma linguagem simbólica.

Para que não fuçamos à literatura, abramos um livro de contos de Akutagawa, um escritor japonês, a procura de um exemplo. O livro é

uma coleção de contos publicada no Brasil em 2008 e traduzido por Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. Nele, existe um conto muito bonito, curioso, cujo título é “Gesaku zanmai”, que os dois tradutores verteram por “Devoção à literatura popular”, mas que talvez pudéssemos traduzir como “Absorto na escrita de narrativas populares”, ou, simplesmente, “Dedicado à narrativa popular”. Quando começamos sua leitura, percebemos um verdadeiro desfile de penteados que denunciam os vários tipos de pessoa que frequentam certo banho público: um monge de cabeça raspada, um velho penteado pela esposa, um homem com cabelo de samurai; e outros. Muitos outros. O que isto nos mostra? Que o leitor japonês de Akutagawa, acostumado à linguagem simbólica do autor, reconhece as personagens que passeiam pelo banho público através dos cabelos. Os penteados então, como disse, são símbolos de civilidade. Mas e os faquires? Que tem os faquires, os filósofos pelados, que ver com pentes ou xampu? Porque rústicos, extravagantes ou selvagens, cobertos de cinza, dão de ombros para os cabelos. Alguns o esquecem. Não o cortam. Outros, como Venkataraman (que um escritor inglês descreveu num ensaio e do qual trato adiante), famoso pela cabeleira, raspou a cabeça para indicar o rompimento com a vaidade (cultura?).

O filósofo pelado chegou ao Romantismo, ainda que aos trancos e barrancos, desimportante e brutal. Rústico como o cíclope. *Ágroikos*, correndo ao redor da cidade.

Se falamos em gente rústica, gente rude, se falamos da tradição ocidental de reputar bárbaros os diferentes, não podemos esquecer de Kant que baniu da razão os habitantes da Terra do Fogo. Gayatri Spivak (1999), conterrânea de Henry Derozio, escreveu que o filósofo alemão *forcluded*, repudiou, desterrou os aborígenes. Chamou-os homens crus, que a cultura não cozeu.

Podemos asseverar que, portanto, traduzir um faquir para os ocidentais em tempos do romantismo era traçar os contornos dum homem selvagem; um pensador, decerto, mas um selvagem.

As traduções de obras literárias desta época, principalmente as do Oriente, são orientadas pelo destaque daquilo que teriam de próprio, de estrangeiro e esquisito. Existe, então uma grande valorização dos temas orientais, isto porque, como quer Said (2007: 98), em épocas de construção de nacionalidades, de afirmação do próprio, o destaque da diferença das nações do Oriente, era bastante usado pelos tradutores.

Antes de prosseguir, devo fazer um breve parêntese acerca da tradução de obras de Oriente nesta época do romantismo, para mostrar o quanto a história da tradução de textos tem relação com a de tipos culturais.

Phrae Chittiphalangsri (2009) escreveu que os eruditos têm por hábito tomar duas posições distintas quanto ao que seja uma tradução orientalista: a) de um lado, um texto no qual se domestica o original, ou seja, corta-se, agrega-se, enfim, faz-se uma versão adequada à língua de chegada e as suas particularidades culturais; b) de outro, um trabalho que termina por ser literal, talvez excessivamente, quando se tenta emular, por exemplo, a sintaxe da obra original.

O paradigma segundo o qual as traduções orientalistas são realizadas é, diz a autora, o da virtualidade. No lugar de dizer que verter duma língua do Oriente para alguma do Ocidente é um processo ora domesticador, ora estrangeirizante, Chittiphalangsri (2009) quer que seja uma simulação. Esta pode se dar de todo jeito, seja através duma tradução literal ou, ainda, duma excessivamente livre.

O que vale, ao fim e ao cabo, é que o tradutor reproduza o texto de origem por meio dum efeito virtual.

Para Dorothy Matilda Figueira a tradução orientalista não tem qualquer intenção que não a de promover uma sorte de transferência entre culturas. Para tanto, é preciso domesticar o conteúdo da linguagem de partida, adequando-o à linguagem de chegada.

Ambas concordam em um aspecto. Seja com o propósito de emular o Oriente, seja com a intenção de transferir os saberes orientais para o Ocidente, a tradução orientalista dos românticos, destaca, sempre, elementos folclóricos, buscando o resgate da essência da cultura de origem.

O ideário romântico, não esqueçamos, inclui a preocupação com a constituição do indivíduo como sujeito pensante, com cultura e identidade próprias. Por esta razão, a tradução de obras orientais é elaborada a partir do destaque de elementos considerados indicadores de cultura. Daí o exagero no exotismo. O mesmo acontece com a versão de tipos culturais (e sua construção, é claro).

O faquir de Derozio e todos os outros que aparecem, são apenas um adorno, um indicador cultural do Oriente, que serve para mostrar o que nós não somos, ou, no caso do escritor indiano, o que deveriam ser os indianos: uma síntese de todas as religiões, além de heróis bravíssimos ocupados com o povo.

Nas *Orientais* há um pantum, poema de origem malaia em forma de quadra: este Victor Hugo produziu a partir da versão dum erudito orientalista. Isto demonstra que, com o passar do tempo, os olhos que enxergavam o Oriente, outrora desabridamente românticos, vão mudando.

Começa o tempo dos que pesquisam e os esforços de gente como *sir* William Jones, a serviço do Império Britânico, vão permitindo a divulgação dum Oriente mais difícil.

Assim, a partir da metade do século XIX, para escrever a respeito, é preciso ter pisado lá. Os faquires ou artistas da fome viram protagonistas diligentes, absortos numa religião complexa, e têm pouco a ver com os heróis byronianos que vimos há pouco.

2.4 O CHARLATÃO E O MÍSTICO ARREDIO

*Vous mettez-vous quelquefois des clous
dans le cu?*²⁴

– Voltaire

Depois de algum tempo frente à jaula dos faquires românticos, vejamos outros gurus. Esta gente, que Dickens acreditava ter “sangue tigrino” (como escreveu no *Edwin Drood*), depois de cruzar a Europa como heróis primitivos, chegou ao Brasil, veremos, como baixos impostores. Parece que Machado de Assis, que num traço sardônico, desenhou os faquires, foi leitor dum texto de Voltaire em que estes últimos são representados, ou *traduzidos*, de jeito miserando. O francês decididamente não gostava dos *yogīs*. Machado de Assis, que detestava qualquer coisa, não achou difícil seguir os passos do colega irreverente.

O texto de Voltaire é “Lettre d’un Turc sur les fakirs et sur son ami Bababec” [Carta de um turco sobre os faquires e o seu amigo Bababec]. O escritor francês nos apresenta os faquires como mentirosos. Enganadores sagazes, arranjam seguidores fingindo sofrer com as privações. No conto, existe um faquir que arrisca mudar de vida e trabalhar. Ele termina perdendo a consideração dos outros, e volta a sentar em pregos na tentativa de recuperá-la.

No conto “O segredo do bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, de Machado de Assis, as coisas são parecidas. O texto, costumeiramente divertido e inteligente, conta a presepada de amigos europeus no Oriente. Primeiro, aparecem dois sábios: um diz ao povo que descobriu a origem dos grilos (oriundos do ar e das folhas do coqueiro); o outro diz que o princípio da vida está no sangue da vaca. Um

²⁴ Você não mete, de vez em quando, uns pregos na bunda?

terceiro bonzo explica ao narrador e seu amigo (dois portugueses em 1552), que a verdade é que os gurus são charlatães que se baseiam neste princípio: as coisas podem existir na opinião e deixar de existir na realidade; ou vice-versa. Os sábios costumam divulgar coisas que existem apenas no julgamento, mas não de fato. Por fim, depois de algumas experiências com o propósito de prová-lo, Diogo Meireles, médico e amigo do narrador, arranca os narizes de algumas pessoas doentes e os convence de que lhes meteu outros, metafísicos (que os sentidos humanos não podem acessar), nos quais confiam piamente.

Meu resumo pobre não faz justiça, claro, ao discurso belo do terceiro bonzo, odiado e invejado pelos pares, mas importa que tenhamos em mente a natureza irônica do texto de Machado. Notemos que o desenho que o escritor brasileiro faz dos sábios do Oriente é o de homens aproveitadores e levianos apaixonados pela fama de eruditos. O terceiro bonzo aparece sob luz favorável: é um velho de cento e oito anos, “muito lido e sabido nas letras divinas e humanas” (Machado de Assis, 1994).

A partir deste último bonzo, deste último faquir, vertido entre nós como um filósofo, um erudito, a *gurumania* vai longe. Os primeiros faquires, recordo, quando *traduzidos* ao Ocidente, eram filósofos pelos seus desvestidos de cultura, de razão; assim, eram sábios, mas não pensadores. Depois, seguem por via errada: são charlatães. Sempre que no Ocidente vertemos o faquir, portanto, dos gregos a Voltaire, fizemo-lo, afastando-o, banindo-o do território da razão: mais do que pensar, possuíam sentimentos.

No Império Britânico, por outro lado, os faquires indianos ou sábios orientais foram criaturas liminares, a meio caminho entre os colonizados e os colonizadores (Said 1993). Transitavam com alguma liberdade pelas terras da Índia.

Basta que abramos *Kim*, romance de Kipling publicado em 1901: no primeiro capítulo vemos um velho monge tibetano, companheiro de viagem do jovem protagonista, que corre a Índia em busca dum rio mágico.

Não obstante o racismo, o celeberrimo escritor inglês nos mostra o lama com simpatia: no fim, é um velho devoto que impressiona, através de um bate-papo interessante, o curador do museu de Lahore. No primeiro capítulo, o idoso cordato passa um tempo considerável em tal palestra: o inglês, se lermos com cuidado, parece respeitar o lama tibetano, trocando informações sobre o budismo. Devemos recordar, também, alguns excertos que são prova da sabedoria do último, como quan-

do dá ensinamentos sobre respeitar uma cobra. O lama é um professor digno e incansável.

Verdade que Edward Said pretende que a figura liminar do romance é Kimball, menino irlandês e herói. De resto, tem algo de pária ou marginal, mas no romance de Kipling, podemos enxergar mais um: o velho sábio. Entretanto, se, de um lado, o menino acessa dois mundos (o do Oriente e o do Ocidente) o monge corre entre ambos, numa sorte de terceira via. Quero lembrar George Orwell (1946) que pretendia, em resenha duns versos de Kipling, que este vendera a alma ao governo britânico. Não foi um tolo, entretanto. Conforme seu famoso adágio, sabia que “o Oriente é o Oriente e o Ocidente, o Ocidente”. *Kim* é um romance do Império; sabemos que a trama se passa no Leste: há gente ocidental em todo lugar do texto, mas os hemisférios não se misturam.

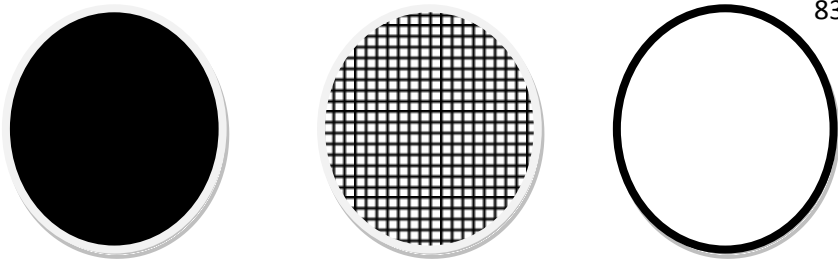
Leio os cursos que Vladimir Nabokov costumava dar em Cornell. Entre estes, há uma palestra sobre *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, conhecido romance de 1885. A certa altura do texto, depois de registrar as desgraças pulmonares de Stevenson, o autor de *Lolita* destaca três ideias a propósito do livro:

1. Jekyll é um ser composto de bondade e maldade.
2. Jekyll não se transforma em Hyde (pura maldade); em verdade, destaca-lhe, dá-lhe projeção.
3. São três as personalidades: Jekyll, Hyde e um Jekyll no qual predomina Hyde.

Esta personagem de Stevenson é tão liminar quanto o velho budista de Kipling. Podemos também chegar a três idéias básicas:

1. O lama não é de todo um oriental, posto que uma sorte de renunciante, vagando pela Índia.
2. O velho não tem coisa alguma de Ocidental.
3. Entretanto, é capaz de palestrar, dignamente, com um professor inglês.

Todo sábio, desses do Oriente, é, de alguma forma, um renunciante. Dervixes, faquires, gurus ou lamas, seguem outra via que não a dos pares. Tampouco existem como ocidentais; são máquinas de esquisitice, produzindo o afastamento do outro. Nabokov arrisca uns diagramas para se fazer entender. Penso que valha a pena fazer o mesmo. Podemos representar as coisas assim:



O círculo preenchido é via oriental; o segundo, por seu turno, o Ocidente; o círculo vazio que numa ou outra ocasião se pode preencher (contatando o mundo oriental: através da produção de diagramas da Roda da Vida, por exemplo, como faz o lama no romance, dentro da melhor tradição budista), ou texturizar (palestrando de igual para igual com um erudito inglês), faz a vez dum terceiro caminho, o do sábio renunciante.

Em resumo, nos tempos de Kipling os faquires ou mestres do Oriente costumam aparecer como figuras que valem alguma especulação, perdendo as funções de adorno em obras românticas. Não podemos traduzir os faquires, como querem os autores do romantismo, à maneira de bandidos ou santos; devemos abordá-los a partir da perspectiva da racionalidade. A loucura romântica, extraviando pensadores pelados e bravos galãs, verte o faquir de uma forma muito específica. Seriam, a partir desta época, dois os jeitos de fazê-lo: 1) fazendo-os medicastros, embusteiros ou 2) apreciando-os, não como “nobres justos”, mas como fatos etnográficos, figuras estranhas e exóticas. O talentoso Kipling, que escreveu bastante, pratica as duas abordagens.

Os jornais do seu tempo também servem como exemplo do que quero dizer. Um diário da Nova Zelândia, o *Daily Telegraph*, em 8 de dezembro de 1894, deu notícias, na segunda página, dum faquir que vivia entre os macacos num templo indiano. Na verdade, o autor da nota comenta o relato dum jornalista da *Cologne Gazette* que descreve um asceta fanático apegado aos primatas. O faquir, “who is bronzed by wind and weather” [bronzeado pelo vento e pelo tempo], como o de Cecília Meireles, veste-se apenas com a pele de um leopardo. Não corta os cabelos há vinte anos, garantiu ao correspondente que é bastante feliz e quer evitar “the false and corrupt European society” [a falsa e corrupta sociedade europeia] (Anônimo 1894: 2).

O estranho mestre do templo indiano, o mesmo no qual, é fama, *sir* Richard Francis Burton fingiu-se um faquir, é vertido como um rebelde excêntrico, não à maneira dos heróis românticos, mas como crítico

dos costumes europeus e da sua influência na Índia. Certamente é um renunciante; desistiu da civilização: sabemos-lo porque não corta os cabelos. O faquir está perto dos bichos: brinca com os macacos e não usa o tecido feito pelo homem, mas a pele duma fera. Não aparece, decerto, como impostor. Mas podemos vê-lo como *fato*, uma criatura curiosa do zoológico humano em fins do século XIX.

Podemos resumir estas abordagens por meio da leitura de dois textos diferentes sobre um mesmo faquir. Existem dois relatos com respeito à visita de William Somerset Maugham, conhecido autor de *Of human bondage* [A servidão humana] de 1946, a um guru indiano: de um lado estão as impressões do impressionável escritor inglês, autor de, entre outros livros, *The razor's edge* [O fio da navalha], de 1944; de outro, o romance *Half a life* [Meia Vida], 2000, de V. S. Naipaul, um escritor iracundo e desprezível (se acreditamos na pesquisa de um seu biógrafo [French 2008]). O primeiro dos trabalhos, o texto “O santo”, não tem pretensões de ficção; o Nobel de 2001, por sua vez, quando começa seu romance, adverte o leitor: “Este livro é uma invenção. Ele não é exato acerca dos países, períodos e situações que aparenta descrever” (Naipaul 2002: 5). Não devemos, porém, ocupar-nos da natureza dos dois textos: ambos guardam histórias para Venkataraman.

William Somerset Maugham foi à Índia em 1936 e palestrou com Venkataraman, que todos chamavam o Maharshi: era um tipo de eremita, puxado a místico, que nascera em 1879. Caso sigamos os dados encontráveis em “The saint” [O santo], um texto pequeno que o escritor recolheu com outros ensaios em *Points of view* [Pontos de vista], de 1958, vamos descobrir um ermitão curioso, de corpo sujo e cabeça carregada de doutrina mágica.

Vamos à história: Maugham e algum amigo foram encontrar-se com o Maharshi; quando se preparavam para comer o escritor desmaiou. Coetzee (2011) aventou que o chlique deu-se em razão do calor, mas o inglês, parece, desfalecia com frequência. Maugham atribuiu o desmaio e algumas estranhas sensações à influência mágica do guru.

No texto “O santo” (1958) Maugham esboçou uma biografia, baseando-se em relatos escritos e orais, de Venkataraman. O Maharshi nascera numa aldeia, como já disse, em 1879. Quando pequeno, na escola, ficou de castigo por descuidar da lição. Assim, o professor lhe ordenou que copiasse três vezes uma gramática. Enquanto começava a terceira cópia, entrou num estado de transe. Desde então, não quis outra coisa que meditar. Decidiu-se por deixar os familiares e seguir até certa montanha mágica. Não vou demorar-me nas aventuras do Maharshi. O que fez, por fim, quando sossegou num lugar, foi dedicar-se à meditação

ordenada e ao penitente estudo das religiões indianas. Fez-se famoso e prodigaram as visitas. Perto de 1948, descobriu-se um tumor num dos cotovelos de Venkataraman. Dois anos depois, aos setenta e um anos, bastante fraco, o Maharshi pediu aos discípulos que o pusessem sentado para morrer vigilante num exercício de meditação.

O trabalho de Maugham é entusiasta; arrisca alguns traços de cosmogonia hindu e, mais que qualquer outra coisa, produz um elogio ao místico indiano. Além do artigo, Maugham arranhou um lugar para o Maharshi num dos seus melhores textos de ficção. Refiro-me ao romance *O fio da navalha*, de 1944. Seu capítulo VI começa com a famosa advertência: o narrador nos avisa que, se quisermos, podemos saltar o capítulo que é apenas a repetição duma conversa que teve com Larry, um dos protagonistas da história que, bastante inquieto, viaja o mundo em busca duma razão para viver. Descobrimos, então, que depois de algumas peripécias, Larry chega a Índia. Mesmo depois das experiências místicas, Larry pensa que nós opinamos sobre as coisas enquanto que os orientais acreditam de verdade. Em todo o caso, a certa altura da viagem pela Índia, o homem encontrou um *yogī* estranho do qual emanavam paz e bondade. Maugham descreve o encontro cuidadosamente. Larry conversa com o Maharshi em tamul, porque este último não falava inglês. Então lhe pede que seja seu guru. Depois de presenciar um transe, é levado para uma cabana. Então, descreve para o interlocutor todo o processo longo de meditação, de privações, as suas leituras, os seus sentimentos e transformações. Larry tem verdadeiro deslumbre pelo mestre. É exatamente como Maugham e o Maharshi. “O santo” e *o fio da navalha* são textos complementares. Ambos ilustram o respeito do europeu pela sabedoria hindu.

Por oposição, quando imagina de que forma a história de Maugham teria *de fato* acontecido, V. S. Naipaul, como de costume, não se demora: diz que os gurus, os faquires, surgiram em razão da miséria dos templos; ao invés de buscar outros jeitos de ganhar a vida, fizeram da pobreza um meio de sustento, alardeando que as suas privações são admiráveis.

O Maharshi de V. S. Naipaul, assim, é um charlatão. Enganador sagaz, arranhou seguidores fingindo sofrer com a pobreza. V. S. Naipaul é como Voltaire: despreza os faquires. Seu Venkataraman é um funcionário público corrupto que para fugir à violência da lei, corre para um templo em que começa a praticar o ascetismo. Depois, Maugham o encontra e passa a admirá-lo.

Estas duas visões do mesmo faquir mostram o que tento explicar: que a partir de meados do século XIX, os positivistas e racionalistas

começam a enxergar os gurus como charlatães ou protagonistas místicos.

2.4.1 A tradução vitoriana

É importante, antes de prosseguir, que eu descreva algumas características da tradução em época dos vitorianos, quando os faquires passam, enquanto tipos culturais, de meros adornos a protagonistas.

Nas obras literárias então vertidas, o mesmo acontece. A tradução então, como quer Susan Bassnett (2008: 93) agrega que, por exemplo, na época vitoriana:

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), no prefácio de suas traduções dos primeiros poetas italianos (1861) declarou que “O único motivo verdadeiro para colocar poesia em uma língua nova deve ser doar a uma nova nação, na medida do possível, mais uma bela posse”, observando, porém, que os originais eram geralmente obscuros e imperfeitos.

O que existe na época de Richard Burton é um respeito dos tradutores pelo original. Trata-se, para dizer a verdade, de uma admiração quase religiosa pelo texto em língua fonte. Além disso, podemos perceber que:

O original é tido como propriedade, como um artefato de beleza a ser incluído em uma coleção, sem concessões ao gosto ou às expectativas da realidade contemporânea. Por outro lado, ao produzir traduções conscientemente arcaicas, destinadas a serem lidas por uma minoria, os tradutores rejeitam implicitamente o ideal de alfabetização universal. (Bassnett 2008: 93)

A ideia de tradução na Inglaterra Vitoriana, portanto, tinha ver com a de espoliação, de conquista. Verter um autor longínquo é dominá-lo, contribuir com as letras inglesas a partir de um autor estrangeiro. Por esta razão, os faquires são vertidos em tipos culturais excêntricos, mas que, longe de adornar, seriam a quintessência de alguma cultura.

Ainda de acordo com Bassnett (2008: 94):

Para Matthew Arnold, o tradutor deve obrigatoriamente concentrar-se, a princípio, no texto em

língua fonte e servir àquele texto com absoluta fidelidade. O leitor da língua meta deve ser trazido para o texto em LF por meio da tradução, uma posição que é o oposto daquela expressa por Erasmo ao discutir a necessidade da acessibilidade do texto em LF.

As ideias de fidelidade permanecem no centro da discussão vitoriana sobre a tradução. Por isto, Bassnett arrisca que os perigos das conclusões dos vitorianos têm a ver com o risco de fazer com que o tradutor se pareça apenas a um mercador talentoso que oferece uma mercadoria exótica a um grupo de eleitos.

Com respeito à versão de tipos culturais entre os vitorianos (que é também o caso de Maugham, ainda que um romancista posterior) o que existe é o esforço hercúleo pela busca da estranheza dos faquires e pelo destaque ao protagonismo.

2.5 O FAQUIR DE BURTON

Destaco que em fins do século XIX, nos tempos da rainha Vitória, os ingleses, entre os quais Richard Burton, começaram a perder a fé no cristianismo (Kalla 1989), voltando os ouvidos para as respostas que os orientais davam para os problemas do mundo.

Por isto temos textos como os de FitzGerald ou Browning, que descrevem gurus como filósofos debruçados sobre a questão de existir. Burton também tem seus faquires²⁵ que não distam dos místicos arredios que tomaram conta da Europa:

*When a man appears as a Fakir or Darwaysh, he casts off, in process of regeneration, together with other worldly sloughs, his laical name for some brilliant coat of nomenclature rich in religious promise.*²⁶

²⁵ Como já destaquei alguns parágrafos acima, meu uso dos termos guru e faquir como sinônimos tem a ver com a confusão que os autores do século XIX fizeram acerca do termo. Os faquires, a rigor, nada teriam que ver com gurus, posto que pretendem à tradição islâmica, ao passo que os últimos à hindu.

²⁶ Quando um homem aparece como faquir ou dervixe, ele se livra, no processo de regeneração, junto com outros termos mundanos, do seu nome

Assim escreveu Richard Francis Burton (1994: 14) nos começos da famosa *Narrativa pessoal de uma Peregrinação a al Madinah e Meca*. Para que situemos o leitor, informo que o aventureiro inglês decidiu conhecer a cidade de Meca que, por aquele tempo era proibida aos olhos ocidentais. Bastante curioso e, por que não dizer, intrépido, Richard Burton escolheu fingir-se de dervixe ou médico afegão. Ao longo do texto, descobrimos seus disfarces que são descritos com cuidado.

Os relatos de viagem do escritor britânico são diferentes dos demais porque, como lembrou Said (2007), Burton sabia que os homens têm jeitos que outros homens podem imitar. Da mesma forma que Pedro Vermelho, o macaco do conto “Um discurso para uma academia” de Kafka, decidiu imitar os homens para ser deixado em paz, Richard Burton tentava emular naturezas diferentes catalogando os hábitos (mas não as essências, nosso aventureiro, curiosamente, não cria nelas) de outros povos.

Descontente com ser apenas inglês, aprendeu o árabe e outras tantas línguas, estudou as suas literaturas e viveu entre nativos para tornar-se um. Por esta razão, os seus relatos não são como os dos outros. Apesar das notas abundantes em seu trabalho, não quer *traduzir* os nativos nos termos culturais ingleses, mas em *relação* com eles.

Burton é um esquizofrênico.

A primeira vez que se vestiu de outro, foi quando fingiu-se de mercador afegão para investigar a pederastia nos bordéis de Karachi.

Se acreditamos no capitão inglês, seu disfarce foi um sucesso (Burton 1903 (?) vol. 10). Quando foi à Meca, disfarçado de médico, místico e erudito árabe, recebeu gente de todo o tipo que lhe batia à porta procurando conselhos ou remédios. Os disfarces de Burton jamais foram descobertos.

Podemos perceber, lendo *A Kasidah*, o quanto a multiplicidade dos mundos afetou Richard Burton.

O faquir de Richard Burton, que é ele mesmo, está longe do herói byroniano ou do curandeiro malfeitor. Em Burton, é um caminho para o mundo nativo. O próprio Burton é uma figura liminar à maneira do guru de Kipling, porque não é um Ocidental (na medida em que despreza e é desprezado pelos seus) e não é um Oriental (posto que nascido

laico em favor de um brilhante apelido rico em promessas religiosas. Tradução minha?

na Inglaterra). Esta liminaridade que se parece àquela que teorizou Victor Turner em *O processo ritual*, é o entre-lugar em que “se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte”.

É o espaço em que Burton promove “classificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura” (Turner 1974: 156).

Este espaço de liminaridade é o que o aventureiro escolheu para espalhar os elementos entrópicos dos seus trabalhos.

Isto posto, lembro que a figura do faquir serve, para Burton, como dispositivo de deslocamento. Está imerso, sempre, numa atividade tradutória febril, posto que na pele do sábio persa, o capitão inglês “experimenta”, ou julga fazê-lo, o ponto de vista nativo. É quase uma atividade xamânica que tem a ver com a tradução.

Neste ponto, para prosseguir, resgato algumas conclusões do perspectivismo ameríndio para mostrar que Richard Francis Burton não está longe do *xamanismo* das terras altas amazônicas.

A verdade é que, de acordo com os indígenas, são muitos os “sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem [o mundo] segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro 2002: 347). O perspectivismo, que é um multinaturalismo, diz Viveiros de Castro, não é um relativismo.

Os seres, desde homens a bichos ou árvores, *representam* o mundo diverso partindo de alguma “unidade fenomenológica” (Viveiros de Castro, 2002: 379). A perspectiva não é prerrogativa do espírito, mas do corpo. O xamã, verdadeira exceção à regra, é capaz de ocupar, se necessário, as perspectivas de outras criaturas. A troca de perspectivas é chave importante para o entendimento indígena do mundo. Pensemos, por exemplo, o matador tupinambá e o pedaço do inimigo que, quando devora, modifica-lhe o corpo permitindo-lhe, entre outras coisas, um novo nome. Ou o xamã wari’ que se torna um jaguar.

Seu trabalho [o do xamã amazônico] é, diz Manuela Carneiro da Cunha (1998), reconstruir sentidos, porque, viajante de outros mundos, comunica-os através duma linguagem peculiar, ordenando-os e fazendo-os inteligíveis. É um *apaixonado da tradução* porque constrói uma copiosa rede de significações e as ordena de forma a compreender o mundo. Para Viveiros de Castro (2002: 358):

o xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-

específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.

Trata-se, portanto, de transcrição numa língua alternativa, não raro feita mais de gestos que palavras. O sucesso xamânico é o do conhecimento.

Daí dizer também Viveiros de Castro: “O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer” (p. 358), que é tomar a perspectiva do outro, seu ponto de vista. Por isso as relações entre o xamã e os animais são tão estreitas.

Descola (1998) anota sobre o xamanismo ameríndio que atesta os bichos e plantas como legítimos interlocutores, porque repartem o mesmo plano ontológico com os homens. O feiticeiro é doutrinado pelas recordações das suas viagens. Homem sem mundo, porque enxerga as diligências dos seus e dos bichos, prescinde de toda a realidade.

Mais que isso, rabisca a vida toda um livro inexistente (perdoe-me o leitor a metáfora excessivamente gasta), um manual dos viveres de todas as criaturas, interferindo, diretamente, no mundo, porque agente sem prévio rosto ou desenho, viajando, transformando-se, transformando.

Que tem tudo a isto que ver com Burton? Que têm índios e bichos a ver com o escritor britânico?

Para dizer a verdade, se vamos construindo uma nova versão, uma outra imagem de Richard Burton, tudo isto tem relação com o tradutor das *Mil e uma noites*. Burton, que viveu às margens, que viveu nos interstícios das culturas, se parece com o xamã ameríndio. Mais que viajar para muitos lugares, Richard Burton arriscou experiências com o ponto de vista nativo.

Naturalmente, desenvolveu certa sensibilidade para com a história dos povos dominados pelos ingleses. Por esta razão, em poemas como *Stone Talk* (1865), faz críticas veementes ao império britânico, arrolando as desgraças que impuseram a todos os povos do mundo. Pergunto: é possível que um homem experimente outras racionalidades?

Se não, ao menos podemos tentar entendê-las como fazem os antropólogos. Isto quer dizer, mais ou menos, que penso que o Burton que escreveu a *Kasīdah* foi mais árabe que inglês. Decerto, não de todo árabe. Basta lembrar o livro terceiro do poema de inspiração darwinista. A teoria evolucionista não é o cerne do texto, como alguns quiseram, mas um elemento de ligação entre os rostos árabe e inglês de Burton.

Mas por que um britânico, no auge do Império, brincava de nativo? Por que se meter no lugar dessa gente humilhada? Salman Rushdie (2007: 246), escrevendo sobre um amigo diplomata, recordou-lhe dizer:

O segredo da diplomacia é estar parado na estação quando o trem chega. Se você não estiver na estação, não reclame de perder o trem. O problema, claro, é que o trem pode chegar a muitas estações, então dê um jeito de estar em todas.

Burton, como bom xamã, como bom diplomata, percorreu todas as estações que pode. Percebeu que ser inglês não passa duma alternativa. Por isso, quando fingiu-se de árabe, fingiu a dor que deveras sentia.

2.6 COMO A HISTÓRIA TERMINA

Hājī Abdū El-Yezdī, o *alter ego* do escritor britânico, é um velho derruído que escreveu uns versos numa cacografia desprezível. O sábio é persa; melhor, um filósofo e poeta sufi (como o próprio Burton, detentor do diploma duma escola mística árabe) que, de alguma forma, leu Darwin. É a pele em que Burton fica mais à vontade. Como acontece com o Omar Khayyám, de FitzGerald, e o pensador judeu, de Robert Browning, o personagem de Richard Francis Burton, porque veio do Oriente (a terra dos filósofos que, mais que sabem, podem sentir), palestra acerca das razões da vida.

De volta à *gurumania*, é um processo ininterrupto que, desde o contato de Onesícrito com Mandanis, só tem feito crescer. Páginas atrás, recordei o caso dos *beatniks*, autores norte-americanos que integravam um movimento de contracultura, cujos textos estão cheios de apelos a gurus e *yogīs*. São herdeiros de gente como Burton ou FitzGerald, vitorianos que, dissidentes da fé cristã e confrontados com as afirmações darwinistas, buscaram explicações para os azares da vida.

Posto que meu trabalho é um estudo acerca da tradução duma obra de Richard Burton, estendi-me sobre o século XIX. Quero, muito brevemente, terminar a história dos faquires, agregando outras versões destas figuras curiosas.

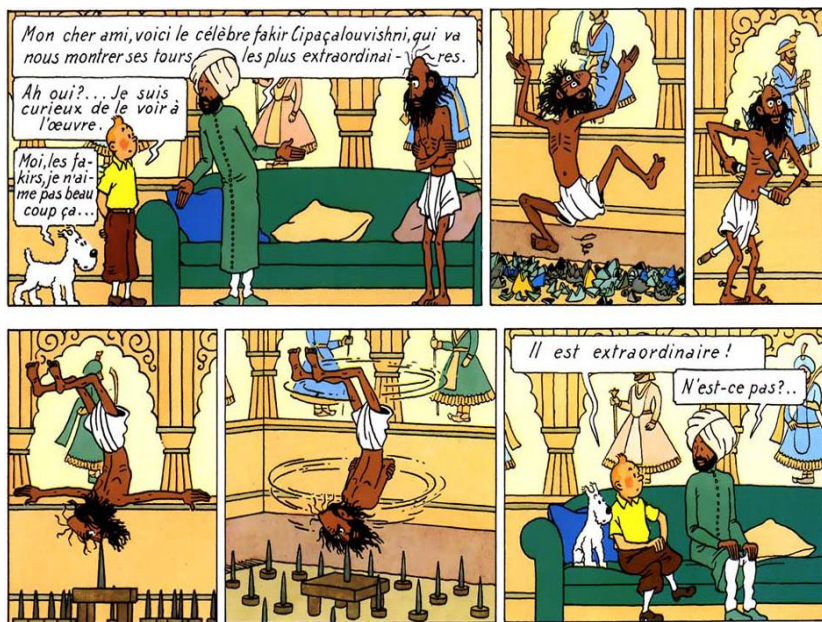
Quando o Império Britânico termina, os faquires já não prestam a coisa alguma: são figuras imprevistas, roídas de sarna, que correm o mundo em camas de prego. Estes dividem espaço com gurus importantes que alimentam a alma de um Ginsberg ou dum Jack Kerouac.

Não tardou, pois, para que de atração circense (como o artista da fome de Kafka) os sábios orientais passassem a vilões de romance policial: é o caso do ilustre vilão Dr. Fu Manchu, que Sax Rohmer

(1883-1959), o famoso escritor inglês que produziu uma série de novelas policiais, fez sempre ardiloso e mestre nas artes da alquimia.

Qualquer um que conheça os quadrinhos do Homem de Ferro, haverá de lembrar-se dum seu inimigo, o Mandarim.

Para que fiquemos com os quadrinhos, num trabalho de Hergé, o celeberrimo criador de Tintim, também aparecem faquires. São maus, diabólicos e ridículos. Decerto há um que outro infeliz pouco mais gentil, bonzinho até, que pode inspirar alguma simpatia. Entretanto, todos são estranhas figuras circenses, cujo propósito é criar uma atmosfera “oriental” nestes trabalhos. Assim, em *O Lótus Azul* (Hergé 1958: 2), temos:



Tintim, o jovem repórter belga, diverte-se assistindo as estripulias de um faquir esquelético com habilidade divinatória. Quer vê-lo atuar. Milou, o fox terrier do repórter, tem reservas para com o faquir. O pobre diabo é um artista que não serve senão para entreter o jovem belga e seu cachorro. Adiante, faz uma previsão: de que um outro faquir, este dotado de poderes hipnóticos, poria em risco a vida de Tintim.

Uma vez habituados a estas criaturas (podemos chamá-los assim, porque permanecem distantes) é natural que busquemos explicações para o seu comportamento. Eles não deixam de nos inquietar. Por isso, sobre certo faquir octagenário, Prahlad Jani, que não come ou bebe coisa alguma, o Dr. Sudhir Shah (2001), honorável neurologista indiano, arriscou que se alimenta de sol, tentando prová-lo num artigo curioso.

Estas informações servem para reiterar o que venho dizendo, que os trabalhos de FitzGerald, Burton e Browning são parte duma rede urdida a partir da experiência de leituras de obras de ou sobre sábios do Oriente, com o propósito de cartografar as reflexões humanas com respeito a morte ou outras questões sobre as quais os poetas costumam atinar.

Meu trabalho não é um exaustivo ensaio sobre a história da apresentação dos gurus no Ocidente. Pretendi mostrar o lugar de *A Kasīdah* numa rede de textos que tem origem no encontro de Onesícrito com um guru. A esta rede, que se caracteriza pela busca desenfreada por respostas a questões existenciais na imagem de sábios do Oriente, dei o nome de *gurumania*. Deste ponto, sigo por escrever acerca das múltiplas figuras nas quais Richard Burton se desdobrou na escritura de *A Kasīdah*.

Capítulo III

BURTON E SEUS MÚLTIPLOS

Começo lembrando meu tema: como podemos verter a ira que, às vezes, é a motivação de algumas obras literárias? Em meu capítulo anterior descrevi as relações entre o registro de tipos culturais e a tradução literária. Isto só foi possível porque a invenção dos faquires esteve sempre determinada pelas estratégias tradutórias que fizeram escola no Ocidente.

Para que entendamos as razões da ira de Richard Burton foi preciso começar pela compreensão de seu temperamento irascível e por sua dimensão de homem revoltado, para depois seguir pelas forças que o levaram a escrever *A Kasīdah* do modo como fez, quais seja, os hábitos da *gurumania*, um tipo de postura com respeito à filosofia oriental.

Vimos que se Burton forjou um autor persa para o próprio texto foi porque entendeu, como muitos vitorianos, que a alternativa cristã era pobre para dar conta dos mistérios do mundo. Charles Darwin destruía o cristianismo e os vitorianos, muitos dos quais viveram a experiência do contato com os povos colonizados, prosseguiram com a tradução dos gurus ou sábios do Oriente que começara havia séculos.

Posto que já sabemos que a atribuição d'*A Kasīdah* a um poeta persa fez parte dum processo de tradução cultural, cabe pesquisarmos porque Richard Burton imaginou para o poema, além dum autor imaginário, um tradutor fingido.

Neste capítulo, pretendo mostrar que *A Kasīdah* foi escrita a seis mãos, isto é, a um só tempo, por um orientalista (*sir* Richard Francis Burton), por um místico estranho (Hājī Abdū El-Yezdī) e por um poeta e tradutor (Frank Baker); os três autores assinam o texto. Veremos que o capitão inglês ocupou-se em corrigir o que acreditou fossem erros dos acadêmicos europeus acerca do Oriente. Então, escolheu um gênero poético pouco famoso para enformar os versos na tentativa de alcançar o sucesso das *Rubāiyāt* de FitzGerald. O gênero a que me refiro é o da

qaṣīda, um tipo de poesia que surgiu na era pré-islâmica e que ainda faz fortuna na literatura árabe.

Antes de trabalhar esta questão, porém, descrevendo porque Richard Burton escolheu este gênero árabe, explico a razão de, como grande parte dos colegas vitorianos, gastar tanta energia na fabricação de duplos.

Durkheim (2010) pretendeu que os povos primitivos inventaram a ideia de alma, porque quando dormiam enxergavam-se nos sonhos visitando outras pessoas ou lugares. Então, crente de que outro eu realizara as viagens, teriam imaginado uma alma.

Entre os vitorianos, tudo é parecido: o duplo é como a alma, por esta razão Robert Louis Stevenson, por exemplo, o mais célebre fabricante de duplos, não faz outra coisa que os homens primitivos de Durkheim: quando partem alguém em entidades autônomas as dotam de “almas” diferentes (costumeiramente adversas), produzindo um invento que foi base, entre outras coisas, para as teorias freudianas.

Antes de prosseguir, faço um breve resgate de algumas das mais famosas teorias sobre o duplo literário (que em Burton vai a três), para mostrar que são insuficientes quando se trata do escritor britânico. Começamos pela mais conhecida, a de Freud. Ela aparece numa porção de pequenos ensaios que culminam num trabalho que, no Brasil, ficou conhecido como “O estranho”, mas cujo título original é “Unheimlich”. Para Freud sentimos alguma estranheza quando deparamos com angústias infantis que acreditávamos superadas. Um evento qualquer que nos cause impacto pode trazer à tona um medo reprimido. Inquietos por causa do quanto trazíamos recalcado, essa coisa estranha, outrora familiar, se avoluma em nossa frente e voltamos ao tempo em que nos confundíamos com os outros, com o externo. Isto que Freud (1969) nos diz, se o levássemos às últimas consequências, serviria para resgatar a teoria da participação de Lévy-Bruhl (2008), o antropólogo francês injustamente desprezado: para ele, os homens primitivos, porque dotados dum raciocínio pré-lógico, não faziam diferença entre si mesmos e os objetos. Então, nossos autores vitorianos seriam como esta gente primitiva. Destaco que o espaço destinado ao duplo nos trabalhos de Lévy-Bruhl é o mesmo dos trabalhos de Freud: o território da desrazão. O primeiro baniu os homens primitivos do espaço do homem pensante europeu; o segundo levou os que produzem duplos para as terras da loucura. Para Freud, a sensação de estranheza que termina gerando o duplo tem a ver com complexos de castração, entre outras coisas. Daí até as ideias de Rank são só uns passos.

Otto Rank, um psicanalista austríaco que nasceu em 1884 e morreu em 1931, dedicou a vida ao estudo do duplo. O melhor dos seus escritos a respeito é, provavelmente, *O duplo*, um livro em que avança a ideia de que os artistas que abordaram a temática sofriam de alguma neurose. Por esta razão, Otto Rank (1971) busca a resposta para a criação de duplo nas patologias mentais ou obsessões de que sofriam os autores que escreviam acerca do duplo. Nada disto serve, creio, para explicar a proliferação de duplos no trabalho de Burton. Penso que são manifestações de pontos de vista alternativos. Já na década de 70, Keppler (1972) escreveu que os duplos, na literatura, são de sete tipos:

- A) o perseguidor
- B) os gêmeos
- C) o bem amado
- D) o tentador
- E) a visão do horror
- F) o salvador
- G) o duplo no tempo

As tipologias não costumam dar conta de explicar todos os fenômenos. Assim, com Burton, temos pensar em algo diferente. As suas personagens desprezam o criador, um orientalista por assim dizer: Hājī Abdū El-Yezdī, por exemplo, é um nativo persa que se serviu do darwinismo inglês, mas que odeia os colonizadores e eruditos; Frank Baker, não esqueçamos, é o poeta dos versos antiimperialistas de *Stone Talk*, que também despreza estudiosos e ingleses, como ele próprio.

Este último, vale dizer, é uma sorte de continuador de Diderot, que em livros como o *Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B*, de 1772, escreve em favor dos colonizados, pedindo por sua sublevação contra a autoridade colonial. Diderot escreve trechos violentos, de verdadeiro ódio contra os seus, numa sorte de antecipação do discurso pós-colonial. Neste texto, temos o diálogo entre um capelão e Oru, uma sorte de chefe taitiano. O autor serviu-se de personagens reais, cujo diálogo foi relatado num famoso livro de viagens à sua época. O trabalho de Diderot, portanto, é uma revisão do trabalho colonial francês do século XVIII. O iluminista pretende que os taitianos sejam capazes de gerir o próprio destino, e lhes roga que lutem em seu próprio favor. A certa altura do texto, destaco, existe a história duma certa Miss **Baker** (o nome de Frank **Baker** não por acaso, penso, é o da mulher) que foi desgraçada por um homem. Então, frente a um tribunal que a condena por imoralidade, a mulher defende-se argumentando que não teve culpa, que foi seu sedutor, um homem de poder, magistrado, que a engravidou e abandonou; enfim, toda a inversão que sempre agradou Diderot.

Burton criou o nome de Frank Baker, do nome de solteiro de sua mãe, costuma-se dizer, mas o discurso de miss Baker, se parece muito ao do tradutor imaginário de *A Kasīdah* que escreveu uma centena de versos em *Stone Talk* em que lista as atrocidades cometidas pelo imperialismo britânico. Frank Baker não fala dos franceses no Taiti, porque não lhe dizem respeito. Importa-se com os ingleses, e arranja um símile curioso: descreve os horrores de Cook no Havai, dizendo que os nativos deveriam “saciar o próprio ódio de centenas de Cooks” (Burton 1865: 85), caso soubessem do próprio destino no mar de sangue dos colonizadores.

De volta à discussão dos duplos, cabe que lembremos o trabalho de Dennis Meiller (2000), que pretende que estas figuras são, na verdade, uma forma de soltar as rédeas das nossas pulsões obscuras; por esta razão, eles são responsáveis pelas transgressões sociais que não podem ocorrer de outra maneira. São desdobramentos, portanto, de Richard Francis Burton que, se experimentou o ponto de vista do nativo, tentou adotá-lo também no ato da escrita, transformando-se em nativo.

Seus personagens são questionadores: são bandidos ou bando-leiros que se batem contra a ordem estabelecida, qual seja, a do império britânico.

A esposa de Burton (1893), sempre preocupada com que o marido mantivesse uma postura digna de um cônsul britânico, não esqueçamos, sempre detestou Frank Baker; desprezava o personagem de Burton e insistia em que o marido deveria guardar para si seus escritos sob a alcunha do tradutor fictício de *A Kasīdah*.

O destino de Burton é o da personagem de Stevenson: a própria destruição: quando verteu as *Mil e uma noites*, ainda que assinasse Burton, não podemos dizer se quem fez o trabalho foi ele ou Frank Baker ou, às vezes, Hājī Abdū El-Yezdī.

O duplo, em verdade, não é um problema na literatura vitoriana, mas uma solução. Basta recordar as palavras de Kalla (1989: 06) que lembrei na “Introdução”, Repito-as:

A nota característica da era [vitoriana] foi a da contradição e confusão, “Os vitorianos”, dizem-nos, “eram uma gente pobre, cega e complacente”; também, que foram atormentados pela dúvida, pela perplexidade espiritual; perdidos em um universo perturbado.

Não é à toa que há tantas obras com duplos na era vitoriana (temos o *Dorian Gray* de Wilde, por exemplo, entre outras): para resolver esta confusão, para resolver esta baderna espiritual (porque os vitorianos não sabiam mais em que acreditar), arranjaram personagens que pudessem crer naquilo que eles mesmos queriam acreditar.

Seja como for, inclino-me a pensar que o duplo, entre os vitorianos, é uma desculpa para crer ou, como no caso de Burton, para não crer em coisa alguma; foi um jeito de declarar-se um niilista. Verdade que Frank Baker, o falso tradutor de *A Kasīdah*, declara que Hājī Abdū El-Yezdī não é um niilista. Isto não quer dizer nada, porque é a opinião do tradutor e não do autor do texto. Este jogo esquizofrênico é a tônica de todo o poema e das notas que o acompanham. Burton é bastante brincalhão, e se o faz, é porque, à maneira dos demais vitorianos (não esqueçamos que os monólogos dramáticos ou líricos de Browning têm a mesma origem), foi presa das inquietações que roubavam seu sossego.

Divido este meu capítulo em três grandes partes: **a primeira**, em que descrevo o Burton orientalista, serve também para esboçar uma história do gênero da *qaṣīda* e da sua versão em línguas ocidentais. Veremos porque Burton o escolheu, ao invés de outro qualquer. Depois, na **segunda** parte, que dedico a Hājī Abdū El-Yezdī, quero mostrar que se trata de um personagem envelhecido que Burton vestiu por volta da década de 1850, quando viajou para a Meca. Por fim, na **terceira**, temos a figura excêntrica do tradutor Frank Baker, um escritor poliglota a quem o aventureiro inglês atribuiu a tradução dos versos de *A Kasīdah*; na seção correspondente, tento reconstruir a teoria tradutória deste personagem, para mostrar que reflete a de Burton; não temos o texto original que saiu das mãos de Hājī Abdū El-Yezdī porque nem mesmo existe, mas podemos, ainda assim, imaginar as escolhas tradutórias da versão que Frank Baker nunca escreveu.

3.1 RICHARD BURTON, O ORIENTALISTA

Acredito que foram três os homens que escreveram *A Kasīdah*: um orientalista obscuro chamado Richard Francis Burton; um velho erudito persa, de nome Hājī Abdū El-Yezdī; e Frank Baker, um tradutor atrevido. O primeiro deu as coordenadas para a elaboração do texto; o segundo, encheu-o dum estranhíssimo misticismo ateu, ao passo que o terceiro o verteu para o inglês.

Começo pela carreira do Burton orientalista que foi tão acidentada quanto às suas outras carreiras. Grosso modo, passou os dias ten-

tando corrigir os erros dos outros; nas *Mil e uma noites*, por exemplo, dedicou muitas notas à correção dos trabalhos de Edward Lane. Burton jamais ensinou em universidades ou fez parte, por assim dizer, dos espaços oficiais do orientalismo britânico e passou a vida desferindo ataques constantes aos eruditos das universidades europeias. De quando em vez reconhecia o débito para com um ou outro autor, em geral heterodoxos, como é o caso de William Jones, poliglota brilhante e orientalista famoso.

Para Dane Kennedy (2005), quando pensamos no orientalismo de Richard Burton é necessário que o definamos adequadamente. Para o autor de *A Kasīdah*, como para William Jones, os estudos do oriente (suas línguas, povos, costumes) tinham que ver com um projeto de cartografia do império britânico. Kennedy recorda que a atitude de Burton para com o Oriente tem muito a ver com aquilo que Said (1998) chamou “orientalismo”, isto é, o estilo ocidental de dominação. O trabalho de crítico palestino ocupou-se em denunciar as relações entre os estudos do Oriente e o poder. Burton, Jones & Cia, não estavam ocupados em escondê-las. Tanto que, como também Kennedy recorda, num trecho de Syndh (1851), Burton escreveu que “conhecimento é poder”.

Assim, quando dedicou-se à escritura de *A Kasīdah*, Burton começou pela pesquisa dum gênero literário árabe, com o propósito de emular a “descoberta” das *Rubáyát* por FitzGerald.

A Kasīdah é um conjunto de versos. São a aposta de um Burton que envelheceu, como o Rei Lear, antes de ficar sábio. Antes de prosseguir, quero esclarecer de uma vez por todas: Richard Burton inventou um autor ao qual atribui o poema, Hājī Abdū El-Yezdī; depois inventou um tradutor que o teria vertido para o inglês. Assim, Burton propriamente não teria feito coisa alguma.

Não foi por acaso que Burton chamou o livro de *A Kasīdah*; fê-lo, recordando um tipo de poema árabe, bastante comum no mundo islâmico. Trata-se da *qaṣīda* que é um poema longo, com os versos partidos em dois hemistíquios (Sperl & Schackle 1995). Ressalto, que as primeiras edições do livro tinham as estrofes divididas em dois versos que, mais tarde, foram partidos em quatro.

Existe uma tradição de escritura da *qaṣīda*.

É uma forma poética própria da Arábia pré-islâmica. Tratava-se de um poema de mais de 50 versos que, posteriormente, foi adotado pelos persas. Em geral, era dedicado a um rei ou nobre e mantinha uma só rima ao longo de todo o poema. Sua forma mais extensa se nutria de versos emparelhados. Juan Vernet, o grande arabista espanhol, lembra que, no século IX, o escritor de ascendência Ibn Qutayba dizia da *qaṣīda*

que tinha três partes: descrição de um fato; a busca do amor; e a reflexão.

Há duas teses, resume Jacobi (1995), que explicam a *qaṣīda*. A primeira quer que exista nalgum lugar (ou talvez perdidos para sempre) os versos do poema fundador desta tradição métrica; a segunda, que a *qaṣīda* é um ajuste dos antigos poemas árabes às regras de composição dos tempos islâmicos. O arabista, todavia, arrisca um terceiro caminho: acredita que possamos compreender a aparição da *qaṣīda* através do processo histórico de unificação da métrica árabe. De todas as formas, até que cheguemos aos versos de Burton, há uma história. Stefan Sperl e Christopher Shackle (1995) listam algumas características da *qaṣīda*:

A) Há motivos recorrentes nos versos, como os relacionados aos costumes árabes. Em Burton, isto aparece ao longo de todo o poema.

B) Os versos são dois hemistíquios monorrimos, como em *A Kasīdah*.

C) Há exortações morais do começo ao fim costumeiramente associadas à religião. No poema do capitão inglês, as exortações também aparecem.

D) A *qaṣīda* servia para a recitação; o poema de Burton, por sua parte, é muito longo para tanto.

E) Para terminar, os autores agregam que os versos eram compostos por ocasião de uma troca de presentes.

Cabe perguntarmos: por que Burton escolheu chamar seus versos de *A Kasīdah*? Penso que a decisão do escritor tenha a ver com a tradução que Edward FitzGerald fez das *Rubáiyát* de Omar Khayyám. Este último popularizou um gênero persa, as *rubáiyát*, isto é, as quadras. Por sua parte, Burton tentou fazer o mesmo, divulgando outro gênero árabe, a *qaṣīda*. Quer dizer, Burton, à maneira do astrônomo persa, escolheu um metro árabe (o primeiro decidiu-se pelas quadras) para refletir acerca da existência. Trata-se, em verdade, dum diálogo com a versão de FitzGerald.

André Lefevere (2007) escreveu um bom artigo sobre a versão da *qaṣīda* em língua ocidental. No texto, começa por dizer que o gênero não teve a mesma sorte entre os europeus que outros, como as *Rubáiyát*, que FitzGerald verteu ou o *haiku*. Depois, Lefevere concluiu que seu fracasso tinha que ver com a incompatibilidade dos sistemas poéticos árabe e ou inglês, bem como com o desprezo pela cultura pré e pós-islâmica entre os ocidentais. Os tradutores, quer o escritor belga, têm por hábito aproximar-se dos autores árabes

A) desculpando-se, não sem algum desdém, pelo que estão prestes a fazer;

B) ou exaltando a cultura mulçumana pela busca de equivalentes em suas culturas nativas.

Assim, temos que as dificuldades de correspondência entre os metros árabe e inglês ou a má vontade de alguns tradutores, são motivos do insucesso da *qaṣīda* no Ocidente. Além disso, vale lembrar, existe a sensibilidade moral: Lefevere nos mostra como são engraçadas as voltas dos tradutores com um verso de Labid, poeta pré-islâmico, em que este último descreve uma espécie de ninfomaníaca. Vários deles evitam o confronto, fazendo do poeta um bêbado ao invés dum comedor. Entre os vitorianos, os colegas de Burton, entretanto, tudo era diferente. São, portanto, três as dificuldades em se verter a *qaṣīda*:

A) dessemelhança entre a poesia árabe (em que se dedicam mais versos à descrição dum camelo que à duma mulher) com a poesia da Europa (em que se demoram mais com mulheres que com cavalos);

B) as posturas apologética e analógica dos tradutores;

C) as inquietações morais que os seus versos suscitam.

Somemos a estas, então, os obstáculos que a própria língua árabe nos impõe e o azucrinante problema da rima: os versos da *qaṣīda* terminam todos com o mesmo som, o que é difícilimo de conseguir em qualquer língua europeia. Por estas razões, a *qaṣīda* teve pouca sorte no Ocidente.

Quando Richard Burton fez a própria tentativa, escapou a muitos destes problemas: primeiro, esforçou-se, de fato, por introduzir a *qaṣīda* no sistema poético europeu, arranjou um verso longo em língua inglesa, livre, e dividiu o poema inteiro em 264 estrofes que, por sua vez, tinham apenas dois versos cada. Quanto à rima, precisamente por não encontrar terminação que pudesse repetir-se em palavras distintas ao longo de 528 versos, decidiu apenas investir em rimas autônomas, isto é, apenas os dois versos de cada estrofe rimam. Tudo isto para tentativa de emular o gênero árabe. Depois, levava a cultura árabe em alta conta. Tampouco tratou do tema da pornografia (se o tivesse feito, não tinha problemas com ele). Além disso, recorreu a diversos motivos presentes nos textos árabes, enchendo seu trabalho de camelos, por exemplo. Para terminar, há várias exortações morais, como na *qaṣīda*.

Burton era um homem de azar. Seus empreendimentos de ordinário falhavam e seus esforços terminavam em fracassos estrondosos. Não foi diferente com a *A Kasīdah*. Não sei se Burton ignorava as razões da desgraça da *qaṣīda* no Ocidente.

Apesar da energia que despendeu na construção do poema, seus versos perderam a força e o insucesso da empreitada, terminou com a divisão das estrofes em quatro versos, como nas *Rubáiyát*. Não foi Bur-

ton quem o fez, mas os editores. A última edição em que as estrofes tinham dois versos foi a de 1900. A partir daqui, eles foram divididos em quadras.

A história de *A Kasīdah* é a história do fracasso do gênero árabe na Europa; termina que, até os dias de hoje, a *qaṣīda* tem pouca expressão no Ocidente, apesar dos esforços dum Federico Garcia Lorca, diferente de outros gêneros orientais como o *haiku*, por exemplo.

3.2 HĀJĪ ABDŪ EL-YEZDĪ, O MÍSTICO

Sir Richard Francis Burton não assinou a versão do poema ou os paratextos que são um prefácio e duas notas. Todo o trabalho de tradução e comentário atribui-o a um certo Frank Baker que, na primeira das notas, escreveu:

*Even his intimates were ignorant of the fact that he had a skeleton in his cupboard, his Kasīdah or distichs. He confided to me his secret when we last met in Western India – I am purposely vague in specifying the place. (...) The MS. was in the vilest “Shikastah” or running-hand; and, as I carried it off, the writer declined to take the trouble of copying out his cacograph.*²⁷

Então, a história é esta: Frank Baker conhecera nalgum lugar o sapiente Hājī Abdū El-Yezdī, de quem fora discípulo e que reencontrou na Índia. Costumava chamá-lo “o profeta”. O estranho e envelhecido guru deu-lhe um manuscrito com os versos de *A Kasīdah* que Baker traduziu e comentou. O resultado é o livro de Burton. Quer dizer: o aventureiro inglês inventou duas figuras; de Francis Baker sabemos pouco; do “profeta” persa temos algumas informações. Como o próprio Burton, tinha facilidade com os idiomas: sabia o chinês e o antigo egípcio; também o

²⁷ “Até seus íntimos [os de Hājī Abdū] desconheciam o fato de que tinha um esqueleto no armário, sua *kaṣīdah* ou dísticos. Confiou-me seu segredo a última vez que nos vimos, na Índia Ocidental (lugar que indico, proposadamente, com vagueza). (...) O manuscrito estava na pior “*shikastah*” ou cursiva; e quando o tomei, o escritor recusou-se a passar a limpo a cacografia.” (Burton 1924: 185)

sânscrito, o hebraico, o lituano, o latim, o grego e o árabe. Se julgamos os versos, conhecia bastante Darwin ou Huxley.

Penso que Hājī Abdū El-Yezdī é um atestado da velhice de Burton quando compôs *A Kasīdah*. Ben Grant (2009), num bom livro acerca das relações Burton com o Império, escreveu que a *Kasīdah* é um texto paralelo ao da *Peregrinação* (o livro de Burton acerca da Meca que conheceu disfarçado de Mizra Abdullah de Bushire). A teoria é a seguinte: não importa se Burton escreveu a *Kasīdah* em 1853 ou depois. Hājī Abdū El-Yezdī não seria outro que o próprio Abdullah, alter ego do escritor britânico. Se Grant estiver certo, isto serve para mostrar que a *Kasīdah* foi escrita por um Burton envelhecido, tempos depois, portanto, do trabalho de FitzGerald. Para comprová-lo, basta que comparemos as feições de Abdullah às de Hājī Abdū El-Yezdī. Num livro como o da falcoaria, Richard Burton se descreve na pele do primeiro:

*with hair falling upon his shoulders, a long beard,
face and hands, arms and feet, stained with a thin
coat of henna, He was a Bazzaz, a vender of ine
linen, colicoes and muslins; (...) Or he played
chess with some native friends or he consorted
with opium-eaters... What scenes he saw! What
adventures he went through! But would believe,
even if he ventured to detail them?*²⁸

Abdullah está longe dum homem velho. Por outra parte, Hājī Abdū El-Yezdī, que tem os olhos penetrantes, quando entrega a Frank Baker os manuscritos da *Kasīdah*, tem uma longa barba branca, “coberta de neve”, como recorda o tradutor. Além disso, não podemos esquecer destes versos do poema:

*Ah! gay the day with shine of sun,
and bright the breeze, and blithe the throng
Met on the River-bank to play,*

²⁸ “com o cabelo caindo sobre seus ombros, uma barba longa, cara e as mãos, braços e pés, corados com uma fina camada de rena – Mirza Abdullah Bushire. (...) Ele era um Bazzaz, um vendedor de linho fino (...) Ou ele jogou xadrez com alguns amigos nativos ou conviveu com fumadores de ópio. Que cenas ele viu! Que aventuras ele passou! Mas quem iria acreditar?” (Burton 1851: 99)

when I was young, when I was young. (Burton 1924: 55)

Ah! Que feliz o dia de sol radiante,
a brisa tão viva, e o povo tão contente
indo até a margem do rio para brincar,
quando eu era jovem, quando era adolescente.

O velho queixando-se no poema é, a um só tempo, Abdullah e o escritor inglês. Assim, creio de fato que Richard Francis Burton escreveu os versos da *Kasīdah* depois de ler as *Rubáiyāt*, estimulado pelas reflexões de Khayyām/FitzGerald acerca das desgraças de existir.

Mas porque Richard Burton serviu-se da máscara dum árabe para escrever sobre os versos de *A Kasīdah*? Por que Burton teria fingido traduzir os versos de *A Kasīdah* do árabe? Por que razão fazê-lo?

Devem existir três razões para que finjamos traduzir do árabe:

a) Arranjar um quê de sabedoria para aquilo que escrevemos.

b) Escusarnos da responsabilidade do texto escrito.

c) Passar por grandes tradutores da língua à maneira do homem que sabia japonês.

Assim, quando fingimos que um texto nosso vem dum Oriente distante e o atribuímos a um obscuro dervixe, podemos pretender que nossos leitores recorram aos estereótipos da sapiência oriental e dêem maior crédito ao nosso trabalho; por outro lado, podemos desejar que não nos condenem por qualquer das nossas palavras, jogando o peso das nossas afirmações nas costas dum imaginário (e magro) guru; para terminar, podemos ser impostores crônicos, fingindo saber o que (não) sabemos.

Quanto a este último propósito, estou certo de que este não é dos melhores caminhos. Para fingir que conhecemos o árabe temos de traduzir um texto que exista, escolhendo termos estranhos e arranjando uma que outra justificativa. Tudo baseando-nos numa versão para outra língua do mesmo texto. Podemos usar a dum arabista respeitado. Depois, é só ajeitar um prefácio e... *voilà*.

Burton, todavia, não precisava fingir-se arabista quando mentiu que traduziu um autor árabe. Gostava muito da língua e a sabia de cor. Penso que Burton não fingiu verter do árabe porque temesse as consequências das suas opiniões. Aquilo que escreveu na *Kasīdah* já está, mais ou menos, nos seus outros trabalhos. Além disso, Burton não dava a mínima para os seus adversários. Por fim, não queria fazer com que os seus escritos passassem por sábios. O escritor inglês tinha problemas com a tradução de Edward FitzGerald. Talvez alguma inveja do sucesso.

Burton fingiu traduzir do árabe por dois motivos: a) queria fazer frente à versão de Omar Khayyám que tinha décadas circulava na Inglaterra; b) escreveu seu texto à maneira dum árabe porque estava familiarizado com esta outra racionalidade. Estou ciente de que a segunda afirmação é difícil de provar. Quanto à primeira, podemos recorrer aos seus biógrafos que atestam a inveja que tinha do sucesso de FitzGerald.

Pergunto: é possível que um homem experimente outras racionalidades? Se não, ao menos podemos tentar entendê-las como fazem os antropólogos. Isto quer dizer, mais ou menos, que penso que o Burton que escreveu *A Kasīdah* foi mais árabe que inglês. Decerto, não de todo árabe. Basta lembrar o livro terceiro do poema de inspiração darwinista. A teoria evolucionista não é o cerne do texto, como alguns quiseram, mas um elemento de ligação entre os rostos árabe e inglês de Burton.

Não sabemos quando escreveu o texto. Podemos apenas dizer que sua metade árabe rascunhou o livro para que seu resto inglês o traduzisse. Este jogo esquizofrênico era bastante comum nos trabalhos de Burton. Não podia ser de outro jeito, porque seus livros de viagem estão cheios de trechos em que o viajante confunde-se com seu disfarce. Em *A Kasīdah* isto vai ao extremo: Burton não admite nem mesmo ter traduzido o texto, e cria um falso tradutor, F. B., ou Frank Baker, que seria discípulo do autor do livro. Burton desloca-se mais uma vez, agora em direção da figura dum tradutor crédulo no mestre que, ao fim do livro, escreveu duas longas notas louvando-lhe a vida e os ensinamentos.

Estevão Pinto (1938), um estranho antropólogo freudiano (?), comentando os xamãs tupinambá, escreveu que eram uns neuróticos, confundido a personalidade com a de bichos e seres mitológicos. Que diria, pois, de Richard Burton?

3.3 FRANK BAKER, O TRADUTOR

Vimos dois dos autores que escreveram *A Kasīdah*: primeiro, um orientalista heterodoxo, *sir* Richard Francis Burton, ocupado em “naturalizar” (para usar um termo de Lefevere [1992]) um gênero poético oriental, isto é, fazê-lo popular entre os ocidentais; depois, seguimos por um místico arredio, um porta-voz da cultura do Oriente, Hājī Abdū El-Yezdi.

Vamos, agora, seguir por outro dos autores que participaram da escritura de *A Kasīdah*: Frank Baker, seu tradutor.

Este já aparecera em 1865, como autor dum poema bastante ex-cêntrico, *Stone Talk* ou *Papo de Pedra*, como traduzo. Burton, com

quarenta e tantos anos, escreveu o poema atrevido em que atacava, como em *A Kasīdah*, todo mundo. Então, já tínhamos um poema furioso. Entretanto, os versos de *Stone Talk* jogavam mais com a ironia que com os ataques diretos. Em um breve resumo, trata-se de um longo poema em que certo Dr. Poliglota (a personagem pode ser outro desdobramento de Burton) conversa com uma pedra que é a encarnação de um sábio hindu.

O tradutor, então, por seu temperamento iracundo, escolheu verter o poema raivoso do seu mestre, que levava às últimas consequências a ironia de *Stone Talk*.

Mas quem é Frank Baker? Não podemos saber; sobram poucas informações a respeito. Dizemos, apenas, que se trata duma sorte de “duplo” de Richard Francis Burton: assinou *Stone Talk*, como Dr. Poliglota F. B.; quer dizer: sabia tantas línguas quanto Burton e Hājī Abdū El-Yezdī; depois, traduziu *A Kasīdah* do árabe; era um tradutor das línguas orientais.

Frank Baker, então, escreveu um poema e verteu *A Kasīdah*. Existe, todavia, outro ponto em que o capitão inglês e o tradutor do poema se parecem: nas estratégias de tradução. Por aí, podemos também afirmar, que a teoria tradutória de ambos é a mesma. Tento esboçá-la a seguir, por meio dum resgate das versões de Burton e do quanto escreveu a respeito. Para concluir, mostro como as opiniões tradutórias de Burton se parecem à prática de Frank Baker.

3.3.1 Os tradutores Richard Burton e Frank Baker

Vamos começar pelo *Kāmasūtra*, famosa obra da literatura sânscrita, atribuída a Vātsyāyana e cuja tradução Richard Burton assinou.

Pouco se sabe a seu respeito, apenas que viveu entre os séculos I e VI da nossa era. Há boatos (como esclarece Arbuthnot na “Introdução” ao livro [1883-1825]) de que viveu com prostitutas; outros, arriscam que foi um asceta.

Burton não traduziu o *Kāmasūtra* sozinho. Para dizer a verdade não o traduziu. Um seu amigo, F. F. Arbuthnot (1833-1901), que, entre outras coisas, escreveu alguns livros sobre mitologia e sexo, também participou do processo. A verdade é que foi um orientalista. Apoiados num texto estabelecido por um bom erudito a partir de quatro versões, Arbuthnot e Burton partiram para a tradução. Ben Grant (2009) mostrou que se costuma divulgar de que forma os amigos buscaram minimizar a participação do erudito hindu na construção e edição do *Kāmasūtra*,

manipulando o trabalho de Vātsyāyana e impondo a própria autoridade política. Quer dizer, a despeito do esforço do intelectual nativo, sem o trabalho de “crítica” e “organização” dos europeus, a edição teria pouca valia. Isto é um lugar comum do colonialismo.

O processo de tradução, porém, foi muito mais conturbado. O próprio Grant (2009) descreveu que se acredita que, na verdade, dois eruditos hindus verteram o *Kāmasūtra* do sânscrito para uma linguagem moderna que, depois, um amigo comum de Arbuthnot e Burton traduziu para o inglês.

O famoso capitão inglês, aventureiro e tradutor das *Mil e uma noites*, entre outras tantas coisas, foi responsável por dar revisar a versão final do texto e encorajar Arbuthnot que escreveu a introdução e muitas notas. Todavia, ainda hoje conhecemos a versão “de Burton” do *Kāmasūtra*. O nome do seu colega nem mesmo aparece em algumas edições. Mas, se Burton, não traduziu, porque recordei este exemplo? Bastante simples: adotar a tradução, ainda que alheia, dum livro pornográfico e polêmico tem muito a ver com o autor britânico. Burton não foi de todo desonesto. Jamais afirmou: “eu verti o livro hindu”. Tampouco o negou. Emprestou o nome para servir de saco de pancadas aos críticos vitorianos que detestaram o trabalho, como mostrou Bem Grant (2009).

Frank Baker, o tradutor que Burton inventou, também emprestou o nome a Hājī Abdū El-Yezdī, divulgando as ideias do escritor entre os vitorianos.

Em vários trechos do *Jardim Perfumado*, um manual de erotismo árabe, que Richard Burton, parece, traduziu duma versão francesa, o escritor britânico sugere trechos de Rabelais para substituir uma tradução literal. As sugestões são postas em notas ou no próprio corpo do texto. Também na sua versão das *Mil e uma noites*, que tem milhares de notas, Richard Burton sugere as mesmas aproximações, num jogo arriscado de simetrização das relações, sem dizer que sejam os costumes árabes piores ou melhores que os nossos.

Frank Baker, o tradutor de *A Kasidah*, faz exatamente a mesma coisa ao longo do poema. O tempo todo faz ligações com a cultura ocidental, numa tentativa desesperada de aproximar os árabes dos europeus, como, por exemplo, no livro quinto, quando depois de criticar as religiões asiáticas, ataca ferozmente também as religiões ocidentais, tentando colocar tanto ocidentais como orientais do mesmo lado: todos seriam crédulos.

Frank Baker é um *alter ego* do escritor britânico, do Richard Burton tradutor.

Temos três autores, então, para o poema *A Kasīdah*, um livro múltiplo, escrito a partir de vários pontos de vista, o que ilustra o perspectivismo de Burton que descrevo no próximo capítulo, no qual também comparo as visões acerca da existência que têm FitzGerald, Burton e Browning, com o propósito de mostrar que seus trabalhos fazem parte da rede textual que chamei de *gurumania*.

Capítulo IV

AS INVENÇÕES VITORIANAS: FitzGerald X Burton X Browning

Neste capítulo tenho por intenção descrever as posturas de FitzGerald perante a existência, apoiadas todas elas naquilo que acreditava ser a filosofia de Omar Khayyám, um poeta persa medieval. Faço-o por meio da leitura de sua tradução das *Rubáiyát* de Omar Khayyám. Depois, comparo suas concepções de mundo às de Richard Burton em *A Kasīdah* e de Robert Browning em “Rabbi ben Ezra”, para mostrar que, de uma forma ou de outra, estão interligadas por meio daquilo que chamei, no capítulo 2, de gurumania. É bom lembrar que o poeta persa de FitzGerald é, segundo Zare-Behtash (1994), uma invenção vitoriana: o tradutor, quando descobriu as *Rubáiyát* deu pouca importância para a literatura persa, ocupando-se antes em ilustrar o próprio epicurismo que verter a perspectiva de Khayyám.

Meu propósito é mostrar que Richard Francis Burton escreveu *contra* FitzGerald, esclarecendo que teria escrito *A Kasīdah*, de fato, na velhice, isto é, depois da tradução do poeta persa.

Divido este meu capítulo nas seguintes partes. Na **primeira**, começo descrevendo a vida de Omar Khayyám e as suas *Rubáiyát* como são compreendidas por eruditos e estudiosos na atualidade, para depois mostrar de que forma diferem das quadras de FitzGerald. Depois, na **segunda parte**, sigo por um bosquejo acerca da vida de FitzGerald que tem muito a ver com as quadras que traduziu. Assim, interpreto as *Rubáiyát*, como uma “invenção vitoriana” (Zare-Behtash 1994) e a descrição dum poeta persa que jamais existiu, porque muito diferente do Omar Khayyám medieval. A seguir, na **terceira parte**, oponho as visões de vida de Richard Burton às de FitzGerald, pondo às claras que *A Kasīdah* é um poema POSTERIOR à tradução das *Rubáiyát*; enquanto que o último é um poema epicurista, o primeiro é um violento arrojado contra o mundo. Neste momento, também descrevo o perspectivismo de Richard Burton, tal qual aparece em *A Kasīdah*. Para terminar, na **última parte**, ilustro meu argumento acerca da rede de textos de gurus, opostos uns aos outros, e que chamo gurumania, por meio da interpretação do poema “Rabbi ben Ezra”, de Robert Browning, escrito depois de

FitzGerald e de Burton, e que apresenta aos vitorianos outra alternativa frente à desgraça da vida.

4.1 OMAR KHAYYÁM

Ninguém sabe muito acerca de Omar Khayyám. Porém, sobram alguns registros importantes dos seus contemporâneos. Há uma porção de teorias sobre quem teria escrito as *Rubáiyát*: ou teria sido o próprio Omar ou teriam sido outro Omar Khayyám, o que acho pouco provável.

Além disso, há quem atribua os versos a outros poetas persas do período. Sigo esta seção, ilustrando a belíssima e completa reconstituição da vida do filósofo, astrônomo, matemático e poeta persa, que fez Aminrazavi (2005) em *The wine of Wisdom*.

Seu nome completo foi Abu'l Fath Omar ibn Ibrāhīm Khayyám e nasceu por volta de 1048 em Nayshābūr, na parte oriental do Irã. Existe alguma controvérsia acerca do ano de seu nascimento e morte que teria ocorrido por volta de 1124 ou 1129. Todavia, suas datas não vão além destas.

Seus pais eram mulçumanos conversos, que vinham duma longa tradição do zoroastrismo. A despeito da origem humilde, Khayyám foi entregue pelo pai como estudante a um erudito chamado Mawlānā Qādī Muhāmmad, surpreso com a habilidade mnemônica do jovem, que já havia decorado, aos sete anos, quase todo o *Corão*. Há certa lenda que diz que a criança Khayyám perguntou ao mestre porque todo capítulo do *Corão* começava com a célebre invocação: “Em nome de Alá, o mais misericordioso e compassivo”. O mestre respondeu-lhe que isto ocorria porque o livro eram as palavras de Deus. Então Khayyám teria dito: “Por que Alá precisa começar cada capítulo lembrando o próprio nome? Isto não implica em dualidade?”. Seja como for, o menino foi uma criança prodígio que passou de mestre a mestre, aprendendo também cosmologia, filosofia, e estudando, principalmente, o *Almagesto* de Ptolomeu.

Khayyám sempre teve um gênio quieto e reservado; sua introspecção e dedicação tornaram-se conhecidos por todo o Islã e não tardou para que, ainda jovem, fosse estudar com um erudito que ensinava os filhos do sultão, Nayshābūrī, um celeberrimo e importante filósofo mulçumano. Para terminar, Khayyám estudou também com um discípulo de Avicena, Mansūr, que o introduziu nas obras do Grande Mestre. Em alguns trechos da própria obra, Khayyám refere que teria estudado também com o próprio Avicena. Por exemplo, em *Ser e Necessidade*, de data incerta, um dos seus ensaios filosóficos mais famosos, Khayyám

descreve que esteve em Isfahan, lugar em que teria encontrado com Avicena. Seja como for, o jovem prodígio tornou-se um dos mais importantes sábios e eruditos do seu tempo e foi professor de outros célebres filósofos, como Al-Ghazzālī.

Existem algumas boas histórias sobre Khayyám; diz-se que foi amigo de Hasan Sabbāh, o fundador duma ordem muito famosa de assassinos em tempos da Pérsia medieval. Vemos, por aí, que as relações de Khayyám com bandidos e revoltosos se parecem às de Burton; este último se encontrava com e tinha verdadeira amizade e admiração pelo líder árabe rebelde, enquanto que o mesmo acontecia com o velho poeta persa.

De acordo com Aminrazavi (2005) um dos acontecimentos mais importantes na vida de Khayyám foi sua viagem a Isfahan, que já mencionei, mas detalho a seguir. O estudioso afirma que durante esta viagem, o poeta persa estudou Euclides, Apolônio e outros mestres gregos. Nesta viagem conheceu alguns discípulos de Avicena. Chamou este último de mestre de forma dúbia em seus escritos, não permitindo que tenhamos certeza de que encontrou o famoso filósofo. Além disso, impressionou o sultão local que mandou construir-lhe um observatório. De lá, Khayyám decidiu ir à Meca fazer a peregrinação que, séculos depois, Burton faria disfarçado de árabe.

Então, ele voltou a sua terra natal e depois de muitas outras jornadas, já envelhecido e com a fama consolidada e, provavelmente, sofrendo do mal de Alzheimer, Khayyám viveu o último dia de sua vida, que seu genro relatou:

Ele estava estudando enquanto usava um marcador de ouro para marcar a seção sobre a “unidade e a multiplicidade”. (...) Então Khayyám orou e recusou-se a comer e beber até que performasse suas orações noturnas. Ele prostrou-se, pôs sua cabeça no solo e disse: “Ó senhor, eu o conheci o melhor que pude, perdoe-me por meu conhecimento e que meu caminho me leve até o senhor”. E então, morreu (citado em Guasch, 2005: 155).

Os dias de Khayyám foram de muita viagem e filosofia. Curiosamente, não há quase ninguém que mencione seus poemas. Na verdade, apenas alguns anos após sua morte, começou-se a atribuir a autoria dos *Rubáiyát* a Omar Khayyám.

Seus trabalhos costumam estar ligados à filosofia. Entre eles, podemos destacar, todas produzidas em data incerta:

- a) *Sobre a elaboração dos problemas concernentes aos livros de Euclides*, que é um trato em três partes em que o filósofo conclama os pensadores a investigar, depois de oferecer provas matemáticas, a incompletude de muitos aforismos e conclusões de Euclides.
- b) *Sobre o ser e a necessidade*, em que Khayyám discute acerca da sabedoria, da criação do homem e das obrigações religiosas. Neste trabalho, argui que as discussões filosóficas são de três tipos: primeiro, as ontológicas, que começam pela pergunta “o que é?”; segundo, as questões que tem a ver com essência e substância, que procuram responder “o que é isto?”; por fim, as últimas questões são aquelas elaboradas desta forma: “por que isto é assim?”, e que tem a ver com a causa das coisas.
- c) *Sobre o conhecimento dos princípios da existência*, em que o filósofo persa discute conceitos aristotélicos de substância e os universais. Existe toda uma gama de discussões com respeito à geração e corrupção, as sucessões infinitas e as categorias aristotélicas. É quase que uma suma de todas as ideias de Khayyám, porque foi o último texto filosófico que escreveu, já em idade bastante avançada.

Para uma listagem completa e um resumo adequado de todas as obras de Khayyám, sugiro a leitura de Aminrazavi em *The wine of wisdom* (2005). Além destas obras, existem as *Rubáiyát*, que o poeta teria escrito perto do fim da vida. Seu número varia de acordo com a edição consultada, porque há muitas quadras que são atribuídas duvidosamente ao persa. Assim, vão de centenas a quase 1200 quadras, de forma que carecemos de uma edição que dê conta de estabelecer, de uma vez por todas, quantos são os poemas que Omar Khayyám escreveu.

Além das *Rubáiyát*, que foram escritas em persa, existem sete poemas escritos em árabe que são, com alguma certeza, atribuídos ao poeta e que Aminrazavi (2005) traduziu. Curiosamente, seu conteúdo tem muito a ver com o das *Rubáiyát* (que descrevo adiante), o que serve como prova de que Omar Khayyám tinha, de fato, estes pensamentos e, muito provavelmente, é o autor das quadras que FitzGerald traduziu.

Antes de prosseguir, porém, pela interpretação dos versos que o poeta inglês verteu, faço uma breve apresentação da sua biografia.

4.2 EDWARD FITZGERALD

Quem é o poeta inglês que se encontrou com os versos persas, aprendeu o idioma e os verteu para o inglês num trabalho quase que musicalmente perfeito?

Edward FitzGerald nasceu em 31 de março de 1809, numa família irlandesa em Suffolk, Inglaterra. Seus pais eram muito ricos. Para que sejamos mais exatos, seu pai dilapidou a fortuna e, por muito pouco, não fosse a mãe precavida do poeta, teria dilapidado a sua própria. Ela costumava ficar em Londres assistindo ópera e frequentando saraus literários. Numa carta para Allen, FitzGerald escreveu que era uma mulher incrível e tão forte e destacada, que seu marido era conhecido como “esposa da senhora FitzGerald”.

O orientalismo de FitzGerald tem data: apareceu na infância, quando conheceu um certo Major Edward Moor, que passou a considerar uma sorte de herói pessoal. O tal major era um oficial que viera da Índia, e escrevera panfletos grosseiros e autoritários acerca da religião hindu. Certa vez, o homem convidou o jovem e tímido FitzGerald (Zare-Behtash 1994) para caminhar. Durante a caminhada conversou com ele como se tivessem a mesma idade, falando de línguas estrangeiras como de brinquedos e de divertidos jogos com palavras. O major, um cético e desencantado pela vida, acabou transmitindo para FitzGerald o mesmo sentimento. Por fim, depois de chegar em casa, o menino passou a compilar um dicionário de termos marítimos e um vocabulário de inglês rural.

Com o passar do tempo, o major transmitiu a FitzGerald outro dos seus hábitos, a coleção de deuses e criaturas mitológicas de outros lugares, assim como o ódio para com os clérigos e a igreja ocidental. Por fim, quando morreu em 1848, FitzGerald ficou desolado.

Quando foi à escola, o menino estreitou os laços com os instrutores e colegas; guardou sempre boas lembranças das aulas e, apesar de destacar-se, era um estudante errático, isto é, não gostava de manter-se concentrado por muito tempo numa coisa só. Além disso, sentava-se sempre perto da porta para ser o primeiro a poder sair quando terminavam as aulas. Em seu tempo livre, FitzGerald, já um homem adulto, preferia desenhar esboços, beber, fumar e conversar, a se envolver em discussões políticas e teológicas, as quais desprezava verdadeiramente.

Em 1830, o poeta foi a Paris visitar a irmã. Durante toda a viagem, cumpriu a promessa que fizera a um colega: a de que pensaria seriamente acerca de religião. Pelas cartas que escreveu, notamos que, ainda que pensasse com esmero, não conseguiu acreditar em nada. FitzGerald, como muitos dos colegas vitorianos, vinha da leitura de textos

impressionantes, como *Os princípios de geologia* de Lyell (1833), que mostravam que a *Bíblia* estava errada com respeito a idade da Terra, entre outras coisas. Penso, entretanto, que o ceticismo de FitzGerald, date da amizade com o Major Moor. Então, para completar, o poeta leu o *Curso de filosofia positiva* (1834), de Comte, e outros livros como o *Vestígios de História Natural* (1840), de Chambers, que lhe causou grande impressão.

Pouco antes da viagem, FitzGerald conheceu outro amigo que o marcou bastante: Thackeray. Para Zare-Behtash (1994), os dois amigos mais próximos do tradutor de Khayyám, Allen (o jovem que queria convertê-lo) e o autor de *Feira das vaidades*, representavam respectivamente seus dois lados: o espiritual e o secular. Não que fosse FitzGerald um ateu convicto. A vida toda preocupou-o, de alguma forma, a dúvida acerca da existência de Deus. Quanto ao seu lado secular, o das bebedeiras, do vício do ópio e da sexualidade, Thackeray costumava acompanhá-lo e fazer-lhe a defesa.

Quando voltou de Paris, escreveu seu primeiro poema: “The Meadows in Spring”, que já revelava uma das principais qualidades do poeta: a musicalidade. Percebemos mesmo certa facilidade na escritura dos versos que, parece, foram feitos com fluência. Depois, em 1840, FitzGerald assistiu às conferências de Carlyle acerca dos heróis. O escritor, um profeta vitoriano, desconfiava de tudo que fosse inglês para exaltar o que chamou conquistas germânicas, isto é, a crença no triunfo dos heróis e do poder do gênio sobre a obscuridade da religião. Carlyle, que adorava Goethe, Schiller & CIA, apareceu quando morreram os românticos como Byron ou Keats, servindo de alento para os jovens que vinham a partir de então. Primeiro, FitzGerald travou amizade com Carlyle, mas como era muito preguiçoso para a discussão filosófica acabou desistindo da amizade e da troca de cartas, desculpando-se pela inépcia e afirmando que o escritor era tedioso.

Se, por um lado, Carlyle voltou as esperanças para a Alemanha, FitzGerald foi descobrir seus heróis em outro lugar, no Oriente. Para Zare-Behtash (1994), Omar Khayyám está para o poeta como Goethe para Carlyle; isto é, FitzGerald encontrou um equivalente no persa às respostas que os germânicos davam para o autor de *Heróis*: a ideia de aproveitar a vida tal qual ela é, ou seja, sem que a tentemos mudar.

O poeta prosseguiu as leituras e as amizades, entre as quais, podemos contar a de Tennyson. Gostava bastante do poeta. Além disso, lia muito Walter Scott que verdadeiramente admirava. Quando visitou a terra do romancista, escreveu que fizera uma peregrinação à sua Meca.

Em 1832, FitzGerald embarcou num navio numa viagem para caçar baleias e conheceu um jovem de dezesseis anos com o qual desenvolveu uma espécie de relação entre a amizade e o homossexualismo. Seu nome era William Browne, e FitzGerald costumava dizer aos amigos em cartas que enquanto tivesse Browne do seu lado, não leria nada porque ele era muito melhor que muitos livros (Zare-Behtash 1994). A amizade permaneceu até a morte de Browne em 1859, num acidente. FitzGerald, por anos, não fizera mais nada além de correr atrás do homem, escrever aos amigos sobre sua beleza, juventude e poder, e rabis-car uns versos acerca da juventude que virou um pequeno poema.

Para Zare-Behtash (1994) se devemos a alguém a tradução dos *Rubáiyát*, é a este William Browne, porque os versos parece terem sido escritos *in memoriam*, já que estão cheios de louvores à juventude e ao poder da força masculina. Na verdade, são a contrapartida em versos das muitas cartas que escreveu em honra do jovem pescador.

O poeta, então, em 1855, herdou a fortuna da mãe e casou-se com uma jovem. O casamento provou-se um erro e os dois se divorciaram. FitzGerald, então, foi para uma casa de campo onde dedicou-se à tradução de Omar Khayyám. Terminou a vida viajando num barco, enrolado num cobertor, e buscando a companhia de marinheiros e pescadores.

4.2.1 Carpe Diem

Não é difícil estabelecer o que entende FitzGerald pela vida; se seguimos os poemas que traduziu e as suas outras obras, percebemos um certo fatalismo: quer dizer, estamos no mundo, não sabemos se há um Deus e, portanto, sobra pouco que possamos fazer além de aproveitar a vida.

Para Zare-Behtash (1994), as *Rubáiyát* são uma invenção vitoriana de FitzGerald e não se parecem com os versos originais. Luiz Antônio de Figueiredo (FitzGerald 2012) defendeu como pode a versão do escritor inglês. Primeiro, argumentou que, posto que as *Rubáiyát* giram ao redor dum tema específico que sempre retorna, é normal que o tradutor fuja à literalidade para escapar à repetição. Assim teria procedido FitzGerald. Depois, fala em facções da crítica (como em facções criminosas) que acusam o inglês de apenas parafrasear.

Ora, FitzGerald não dava a mínima para os persas. Sequer os considerava poetas de verdade. Basta que leiamos este trecho, duma carta que escreveu, para comprová-lo:

Aquilo que FitzGerald escreveu para seu amigo E. B. Cowell, sobre os poetas persas com os quais estava lidando, poderia, sem muito exagero, ser estendido para representar uma atitude disseminada diante da literatura islâmica como um todo: “É uma diversão para mim tomar as liberdades que queira com os persas, que (como penso) não são poetas o bastante para amedrontar alguém que queira fazer tais investidas e que realmente queiram um pouco de arte para moldá-los. (Lefevere 2007: 124)

Talvez possamos, sim, estender tal atitude para grande parte dos poetas vitorianos. Isto não vale, contudo, para Richard Burton, que tinha a literatura islâmica em altíssima conta.

De todas as formas, posto que analisar as traduções de FitzGerald não é meu foco nesta tese, limito-me a remeter o leitor aos trabalhos bastante esclarecedores de Aminrazavi (2005) e Zare-Behtash (1994), que mostram porque as *Rubáiyát* de FitzGerald são uma invenção vitoriana.

O tradutor estava pouco interessado nos trabalhos do persa; antes, procurava um pretexto para mostrar o que pensava acerca da vida. Com o propósito de arranjar uma “aura” de respeitabilidade e exotismo, traduziu os versos de Khayyám da forma como queria. Cabe destacar que os pensamentos de Epicuro, cujos fragmentos fizeram fama na Europa pouco antes da tradução de FitzGerald (e que, certamente, o tradutor leu), se parecem mais aos versos das *Rubáiyát* traduzidas que propriamente aos originais de Khayyám.

Percorramos, então, as temáticas que FitzGerald destaca em sua versão das quadras persas.

4.2.1.1 O descaso da divindade

A divindade está quase sempre ausente nos poemas de FitzGerald escolheu verter. Vale lembrar que são quase mil as *rubáiyát* e que não há qualquer certeza com respeito à sua atribuição ao poeta persa Omar Khayyám. De todas as formas, entre as que escolheu o tradutor (apenas cento e uma das quadras), estão estas duas, em versão de Luiz Antônio de Figueiredo (FitzGerald 2012: 122):

Uma Taça invertida – assim o povo chama
O Céu. Aqui na Terra, acende e apaga a chama

De nossa Vida. Ao Céu, como implorar ajuda,
Se Ele é tão impotente como Quem reclama?

Pela Sétima Porta ascendi, peregrino,
Ao trono de Saturno – monarca divino:
Desatei muitos Nós, mas permanece atado
O Nó transcendental deste Humano Destino.

Trata-se de duas quadras independentes, como são todas as outras. A versão de Figueiredo manteve as rimas de FitzGerald (que não existem no original). Como mostrou Aminrazavi (2005), a fama de Khayyám como astrônomo fez os tradutores abusarem nas referências celestes.

Concentremo-nos, porém, no que quer dizer FitzGerald. O tradutor, então, como bom epicurista, arranja até mesmo um lugar para Saturno e, descontente, faz um paralelo com a monarquia britânica. Há reis por toda a parte, afinal. A divindade, porém, acrescenta FitzGerald, faz-se surda aos apelos do homem. Não há como sabermos se há um deus, quer o inglês. Mostrei no breve resumo que fiz dos seus dias, que esta dúvida consumiu-o até os últimos momentos.

O mesmo aconteceu com os seus colegas vitorianos. Kalla (1989) deixou bastante claro que a Inglaterra vitoriana não é de certezas, mas de dúvidas. A despeito da unanimidade no que toca à sexualidade, quando o assunto era religião ou filosofias, as dúvidas enchiam as cabeças dos intelectuais. O contato com povos de outras latitudes trouxe aos vitorianos o assombro da diferença.

Por outro lado, a redescoberta, por esta época, de Epicuro (Kalla 1989), garantiu o sucesso da versão de FitzGerald.

Como escreveu Figueiredo (FitzGerald 2012: 123):

Quando não canta o êxtase dessas compensações
para o absurdo existencial, Omar Khayyám inter-
roga, muitas vezes invectivando, o hipotético Cri-
ador inconsequente, que lançou ao mar tempestu-
oso o barco errante e frágil da nossa existência.

Aminrazavi (2005) mostrou que, longe de ser um poeta ateu, Khayyám escreveu a vida toda sobre religião nos seus trabalhos filosóficos. Além disso, seus contemporâneos não o chamaram ateu. Talvez, a curiosa particularidade de Khayyám, tenha sido sua adesão ao sufismo, uma escola mística islâmica, que pretendia uma aproximação com Alá por meio da instigação dos sentidos, do transe, mas também do estudo

da poesia e de obras teológicas. O Khayyám ateu, portanto, vai por conta de FitzGerald.

4.2.1.2 A brevidade e a desrazão da vida

Sem dúvida, esta angústia por não sabermos se alguém nos ouve, conduz FitzGerald a lamentar a brevidade da vida e, por extensão, escrever acerca de sua desrazão. Se não há divindade, estamos aqui por acaso e, se assim é, qual o sentido da nossa existência?

FitzGerald defende que não há propósito em estarmos vivos. Que estamos aqui de forma acidentada e, portanto, também vamos do mesmo jeito. Desta feita, tudo quanto fizermos na Terra ficará na Terra. O desconsolo desta poesia vai de encontro às descobertas de Darwin que faziam sucesso quando FitzGerald trabalhava em sua tradução. O fato de estarmos sós preocupou os vitorianos que, descontentes com as respostas do cristianismo, passaram a voltar os olhos para soluções alternativas.

Os versos de FitzGerald são um exemplo deste sentimento que se fez tão forte na época de Burton.

4.2.1.3 O hedonismo

Figueiredo (FitzGerald 2012: 122) lê assim o hedonismo de FitzGerald, que, a propósito, diz ser o de Khayyám:

Só há uma compensação para suportar a brevidade e o sem-sentido da vida: gozar os momentos em que, por um breve instante, a vida é ilusão de Eternidade – só ilusão, pois o momento também é passageiro. Mas ao menos desfrutaremos o prazer e a beleza momentâneos, encarnados em alguns símbolos recorrentes: o Vinho, a Rosa – por extensão, a Primavera –, a Lua, o Rouxinol, a Música, a Poesia, o Amor de uma Mulher, a Amizade:

Um Livro de Poesia sob a Rama Florida,
O Vinho e o Pão, ao lado a Mulher preferida,
Cantando no deserto uma Canção singela,
Fariam deste areal a Terra Prometida!

Quer dizer, estamos sós, desamparados e não há perspectiva de que as coisas melhores. Então, arrisca FitzGerald, que curtamos a vida. Que

bebamos o quanto pudermos, por exemplo. Aminrazavi (2005) mostrou que o poeta inglês não entendeu as alusões ao vinho que aparecem nas quadras. Primeiro, as *Rubáiyát* são, na verdade, a obra dum poeta (Khayyám, talvez) decididamente pertencente à escola do sufismo, porque o texto abunda em alusões a símbolos e textos que fazem parte do seu universo.

Não por acaso Aminrazavi deu o título ao seu livro sobre Omar Khayyám de *O vinho da sabedoria*. O Vinho, para os sufistas, é uma sorte de bebida alucinógena para os xamãs, isto é, permite a viagem cósmica e, no caso dos primeiros, a comunhão com Alá. Então, as quadras não querem dizer que devemos beber até morrer (como Nicolas Cage deseja em *Despedida em Las Vegas*), mas que devemos fazê-lo para entrar numa espécie de transe, por meio do qual podemos acessar espaços insuspeitados.

Para prová-lo, vamos a leitura de um trecho de Adonis (2008: 140), o grande e justamente celebrado poeta libanês, que escreveu em um brilhante ensaio relacionando surrealismo e sufismo:

Abd al-Rahmán Bádawi determina em cinco os elementos necessários para que se produza o *xath* [ou a iluminação]: 1) êxtase intenso; 2) que a experiência seja uma experiência de unidade; 3) que o sufi se encontre em estado de embriaguez; 4) que escute em seu interior uma voz divina convidando-o à união; e 5) que, quando tudo isto se produza, o sufi se encontre em estado de imperceptibilidade sensorial e se ponha a traduzir a experiência em primeira pessoa como se a Verdade (deus) fossem quem fala por sua boca.

Para a realização da experiência mística do sufismo, então, é preciso que o participante esteja bêbado. Ainda segundo Adonis (2008: 146):

A embriaguez gera, por conseguinte, um estado de perda da “consciência” e do “corpo” ao mesmo tempo. É uma embriaguez espiritual e o que resulta dela não se deve à influência exercida pela ausência do corpo, mas, ao contrário, se deve à influência da presença espiritual que oculta, com sua intensa irradiação, a presença do corpo.

Nada disso tem a ver com FitzGerald. Burton, que lia Khayyám no original e o conhecia bastante bem, chamou FitzGerald um “irmão sufi” (pela leitura comum), mas não, decerto, pela tradução. Para dizer a verdade, a *A Kasīdah* é quase que uma tradução das *Rubáiyāt* que mais tem a ver com Khayyám e menos com o hedonismo de FitzGerald.

Seja como for, o tradutor inglês divulgou o epicurismo que descobriu nos fragmentos do filósofo que, mais tarde, um erudito alemão provou serem de Leucipo (Kalla 1989). Os colegas vitorianos de FitzGerald enxergaram no seu hedonismo uma oportunidade de burlar a moral excessivamente rígida do Império Britânico. Isto tanto é verdade que a fama das aventuras amorosas de FitzGerald com seus pescadores aumentaram a fama das *Rubáiyāt*.

Não fossem essas aventuras, arrisco dizer, não teríamos sua versão do poeta persa, porque as *Rubáiyāt* são todo o pensamento de FitzGerald e tem tudo que já existe em seus outros trabalhos, como o louvor à juventude.

Para terminar com FitzGerald, esclareço que a visão que nos mostra, sua perspectiva é bastante limitada. Podemos facilmente enxergar seus limites: estamos sós, somos desgraçados e, portanto, devemos aproveitar cada minuto vivendo dos prazeres que a bebida e a carne nos oferecem; sorte dos que são jovens, porque podem fazê-lo de um jeito melhor. É assim que o escritor vê as coisas. Burton, por seu turno é bastante diferente, como pretendo mostrar adiante.

4.3 COMO HĀJĪ ABDŪ EL-YEZDĪ VÊ O MUNDO

Acredito verdadeiramente que Richard Francis Burton escreveu *A Kasīdah* contra a tradução de FitzGerald. O tom polêmico do texto e a postura, diametralmente oposta que aparece no poema, são evidências bastante fortes.

Em minha “Introdução” escrevi que há certa polêmica entre os biógrafos do escritor britânico que se dividem entre os que crêem que Burton escreveu *A Kasīdah* antes da versão de FitzGerald e os que pensam que, ao contrário, Burton fê-lo depois. Estou com os últimos. Além das evidências bastante claras, como a citação da versão de FitzGerald ao longo de *A Kasīdah*, agrego que me parece que Hājī Abdū El-Yezdī, o personagem a quem Burton atribui os versos de *A Kasīdah*, é, em verdade, o símile envelhecido de Mizra Abdullah de Bushire, cuja pele Burton vestiu quando viajou para a Meca em 1850. As feições, como já indiquei, que Burton dá ao homem da década de 50 são as mesmas (só que envelhecidas) que ostenta Hājī Abdū El-Yezdī.

Pode-se dizer, então, que Richard Francis Burton escreveu *A Kasīdah* já idoso e, o que é mais importante, não se livrou da máscara árabe que punha na face tinha cerca de trinta anos. Já coloquei um exemplo dessas descrições em seção oportuna do capítulo 3 desta tese.

Além disso, há evidências um tanto materiais. Por exemplo: Burton menciona algumas vezes Omar Khayyām quando, em verdade, quase que era um poeta desconhecido. Não bastasse isso, Burton cita textualmente e indica a versão de FitzGerald. A ideia de que ele teria escrito o poema e as colocado mais tarde é infundada.

Em uma das notas que agregou ao poema, Burton diz que Hājī Abdū El-Yezdī não é um niilista. Ora, o termo se fez popular na Europa apenas após o sucesso do romance *Pais e Filhos*, de Turgueniev, de 1862. Burton não lia russo, então conheceu o termo após suas traduções (a primeira já existia em 1867) até o fim da década de 70. Até aí já iam quatro edições das *Rubāīyāt* de FitzGerald. Franco Volpi (2004), o famoso filósofo italiano, mostrou que o termo não foi invenção de Turgueniev, mas, até o sucesso do seu romance, apenas os círculos filosóficos mais restritos o conheciam. Além disso, sua conotação pouco tinha que ver com a de Burton: negar para destruir. Esta aparece com os romances russos e os trabalhos, por exemplo, de Bakunin, conforme indica Albert Camus (1998)

Confirmando-o escreveu Frank Baker (ou Richard Burton [1924: 118]), na primeira das notas, ao fim do poema *A Kasīdah*:

But our Hājī is not Nihilistic in the no-nothing sense of Hood's poem, or, as the American phrases it, There is nothing new, nothing true, and it dont signify. His is a healthy wail over the shortness, and the miseries of life, because he finds all created things

*Measure the world, with Me immense.*²⁹

²⁹ “Mas nosso Hājī não é Niilista no sentido do “nada” do poema de Hood ou, como o diz o Americano “Não há nada novo, nada verdadeiro e nada tem sentido”. O seu é um lamento saudável pela brevidade e misérias da vida, porque ele vê que todas as criaturas. Medem o mundo com um Mim imenso.”

Isto é, Hājī Abdū El-Yezdī não é um simples negacionista, que gosta de brincar com palavras, como Thomas Hood (1799-1845), o estranho poeta que Burton lembrou, que escreveu versos como os de “No!”; ele é, em verdade, um destruidor. Um niilista sim! Mas como o Basarov de Turgeniev, da obra *Pais e filhos* (1862).

Existe ainda um outro argumento que contribui para que date-mos a escritura d’*A Kasīdah* de um ou dois anos antes de sua publicação em 1880, qual seja, a verificação do estilo tardio. Também na “Introdução” lembrei do belíssimo trabalho derradeiro de Edward Said, *Sobre o estilo tardio* (2009), em que o crítico palestino descreveu série de trabalhos de artistas e outros autores escritos já na maturidade. O que eles têm em comum é o fato de que, embora se esperasse um estilo mais “outonal”, por assim, dizer, sereno e conciliador, o que temos nessas obras são afirmações virulentas, odiosas e fortes que são como o último sopro de vitalidade dos artistas.

Said (2009: 27) descreve tal estilo como “senescência e sobrevivência concomitantes”, isto é, a velhice e a luta desesperada pela permanência em raríssima combinação. O crítico, então, pergunta-se: “E se a idade e a doença não produzirem a serenidade de quem diz ‘estamos preparados para o que importa?’”

Escreveu também que:

a relação entre corpo e estilo parece um assunto tão irrelevante e trivial em comparação com a gravidade da vida e da morte, da medicina e da saúde, que mais parece o caso de deixá-lo de lado. Contudo, quero propor a seguinte tese: todos nós, por força do mero fato de sermos criaturas conscientes, estamos constantemente ocupados em pensar a respeito e construir nossas vidas; essa auto-constituição é um dos fundamentos da história – que, para Ibn-Khaldun e Vico, os grandes fundadores da ciência histórica, é essencialmente fruto do trabalho humano. (Said 2009: 23)

Burton vinha alquebrado há tempos. A doença do coração que haveria de matá-lo apareceu por volta de 1878-1879, o que lhe obrigou a trazer um médico para morar consigo. Nunca Burton escrevera tanto sobre o fim, sobre a morte, sobre as doenças, sobre a desgraça de viver, sobre desrazão da existência, como em *A Kasīdah*.

Se existe a relação entre o corpo e o estilo, como acredita Said (e penso que exista), então o estilo de Burton, violento e combativo

(sempre o foi, é verdade, mas nunca a tal extremo como nos versos de *A Kasidah*) é também uma forma de resistência, a tentativa desesperada de um homem por reparar a injustiça da morte. Não! Burton não é um autor sereno. Burton não encarava a morte com a “dignidade” dos estoicos. Resolveu bater-se contra ela também nos textos que escreveu.

Sua ira, então, vimos no capítulo “Tradução e banditismo”, tem que ver sim com a raiva do colonizado, com seu desprezo pelo colonizador, mas também com a cólera que a proximidade da morte pode trazer. Burton achava uma injustiça que lhe faltassem os anos para terminar tudo o que queria fazer. Projetara outras inúmeras viagens e aventuras, bem como traduções ambiciosas. Lamentava que o tempo lhe fosse faltando.

As obras cujo estilo de composição é tardio costumam ser violentas, cheias de acessos coléricos e ricas em *insights* e iluminações precursoras. Por outro lado, parecem também escavar o passado em busca de experiências que possam servir como contraponto ao presente. Quando Said (2009: 154) descreve porque as obras finais de Beethoven têm o estilo tardio, explica que é:

por estarem fora de seu tempo: um passo à frente,
em termos de ousadia e novidades surpreendentes,
um passo atrás, por descreverem um retorno a reinos esquecidos ou abandonados pelo avanço inexorável da história.

É assim com Burton em cujos trabalhos finais temos a formulação de um tipo de perspectivismo leibniziano, conforme Deleuze (2006) descreveu esta qualificação, que lembra muito o pensamento ameríndio que, a propósito, estudou bastante quando anotou a edição inglesa das aventuras de Hans Staden entre os Tupinambá. Além disso, Burton é um guardião do passado: quase não verte obras do presente, mas dedica todo seu labor tradutório à versão de textos antigos, porque acredita que eles têm muito a dizer ao homem seu contemporâneo. Em *A Kasidah*, ao construir seu perspectivismo, parte dos trabalhos de Aristóteles, Platão, Santo Agostinho e uma gama de poetas árabes e persas, bem como de outros pensadores europeus antigos. Dos modernos, fica só com Schopenhauer que chamou, a propósito, de “Buda de Dantzig”.

Said (2009: 44) escreveu que

são poucos os artistas e pensadores capazes de levar seu ofício tão a sério a ponto de perceber que

também ele envelhece e deve enfrentar a morte, sem poder recorrer senão à memória e aos sentidos em decadência.

Burton percebeu-o por certo, e legou-nos um documento comovente de sua revolta frente à própria mortalidade: o livro de versos *A Kasīdah*. A seguir, passo a descrever o perspectivismo de Richard Burton que é uma resposta à versão de FitzGerald fez das *Rubāiyāt* de Omar Khayyām.

4.3.1 O perspectivismo leibniziano de Richard Burton

Existe uma longuíssima história do relativismo que começa com os sofistas, com a sentença célebre de Protágoras: “o homem é a medida de todas as coisas.” Todavia, o perspectivismo, tal qual o desenvolveram Leibniz e Nietzsche, não é um relativismo.

Os trabalhos de destes dois filósofos alemães, explico adiante, e, nos dias de hoje, a descrição do perspectivismo ameríndio (que datam dos relatos dos primeiros contatos dos indígenas com os europeus) são diferente do relativismo cuja história começa com os gregos.

Digamos que o pensamento de Hājī Abdū El-Yezdī é leibniziano. De acordo com Gilles Deleuze, o perspectivismo do filósofo alemão tem uma particularidade. Ao invés de acreditar que o sujeito contrói o ponto de vista, Burton/ Hājī Abdū El-Yezdī pensam com Leibniz que é o ponto de vista que constrói o sujeito. Assim, a equação “eu=ponto de vista” é perfeitamente válida.

Podemos pensar que se parece também ao perspectivismo de Nietzsche. Escreveu Deleuze (2006: 152):

Não estou seguro de que os dois tipos de questão possam ser conciliados. O senhor diz que a questão: que é? precede e dirige o que está em questão nas outras. E que estas outras, inversamente, permitem dar-lhe uma resposta. Antes de tudo, não seria o caso de temer que, começando-se pelo que é?, não mais se possa chegar às outras questões? [...] Os dois tipos de questão parecem-me implicar métodos que não são conciliáveis. Por exemplo, quando Nietzsche pergunta quem, ou de qual ponto de vista, em vez de "o quê", ele não pretende completar a questão que é?, mas denunciar a forma dessa questão e de todas as respostas possíveis

a essa questão. Quando pergunto que é? suponho haver uma essência atrás das aparências, ou, pelo menos, algo último atrás das máscaras. O outro tipo de questão, ao contrário, descobre sempre outras máscaras atrás de uma máscara, deslocamentos atrás de todo local, outros "casos" encaixados num caso.

Nada poderia definir melhor a questão do perspectivismo em Burton: que máscara há por trás da máscara de Hājī Abdū El-Yezdī? Não há essência, decerto. Mas pontos de vista:

*There is no Good, there is no Bad;
these be the whims of mortal will:
What works me weal that call I 'good,'
what harms and hurts I hold as 'ill.'*

*They change with place, they shift with race;
and, in the veriest span of Time,
Each Vice has worn a Virtue's crown;
all Good was banned as Sin or Crime: (Burton 1924: 59)*

Poderia verter os versos de Burton nas quadras que não escreveu, porque registrou os pensamentos em duas estrofes com dois versos longos. Prefiro, todavia, arriscar uma versificação diferente. Vejamos: meu ponto é: creio que seja possível que vertamos perspectivas mais que textos. Então, se a ideia do trabalho de Burton é a ira, se o que informa *A Kasīdah* é sua fúria contra o colonizado (não esqueçamos que assumiu, para escrever o livro, o ponto de vista do nativo), então, temos de vaziar seu texto conforme escreveu Peter Sloterdijk (2012), que escreveu que a ira não cabe no verso fechado. De acordo com o filósofo alemão, é por isto que o salmos, que são uma coleção de maldições contra os inimigos de Israel, foram vertidos em linhas longas, em versos livres, por Martinho Lutero e seus subsequentes tradutores. Se tentássemos “fechar” os versos de Burton em quadras comportadas, de dez versos cada, estaríamos longe de expressar sua perspectiva. Por esta razão, os versos de Burton estão cheios de “erros” métricos que Kalla (1989) registrou. Não se trata, como escreveu o estudioso, de descuido ou pressa. Trata-se de ira. De furor. Adiante, em capítulo apropriado, explico com mais detalhe meu trabalho de tradução.

O texto de Burton, que é um texto irritado, quase não se sustenta dentro da forma métrica que escolheu que, muitas vezes, falha. A

contagem das sílabas quase nunca dá certo, porque o trabalho de Burton é irregular. Conheceu o verso árabe, conheceu o verso inglês, escreveu com competência a respeito, mas não os praticou porque não lhe importavam quando escreveu *A Kasidah*. O que lhe valia, então, era a ira. A briga e o combate. Então, traduzo assim as duas quadras:

não há bem não há mal
são frescuras da vontade mortal
àquilo que me dá prazer
eu chamo bem
àquilo que me fere eu
digo mal

bem e mal mudam com o lugar
mudam com a raça
mudam com o tempo
e todo vício já foi virtude
todo bem já foi desgraça

Vejamos. Que quer dizer Burton? Que são as perspectivas que contam. Que são elas que valem alguma coisa. É o ponto de vista que constrói o sujeito determinando-lhe o mundo. Por esta razão, pode escrever também:

*All Faith is false, all Faith is true:
Truth is the shattered mirror strown
In myriad bits; while each believes
his little bit the whole to own.*

Que traduzo por:

toda fé é falsa
toda fé verdadeira
a verdade é um espelho arrebitado
em cacos
cada um crê
que o seu
tem toda a verdade

E o têm, de fato. Por isto Burton é leibniziano. O filósofo alemão, diz Deleuze (2013), acreditava que, de toda mônada, podíamos espiar o

mundo todo. Toda perspectiva gera o mundo inteiro. Deleuze mostrou-o também em seu curso acerca de Leibniz.

O filósofo francês escreveu: “Eu exprimo todo o mundo, mas obscuramente e confusamente, como um clamor.” (Deleuze 2013: 170)

Com Burton, é isto mesmo. Todo seu trabalho é um clamor confuso e raivoso, obscuro, por assim dizer. De vez em quando, esclarece Deleuze, conseguimos exprimir uma porção mínima do mundo, clara e distintamente, que todos os outros sujeitos exprimem obscura e confusamente.

Da mesma forma, exprimimos com confusão parcelas do mundo que os outros exprimem com clareza. Seja como for, exprimimos o mundo todo. A obra de Burton, porém, a parte que nos importa, é um clamor, um grito. Lembro que, em algum lugar, Kazantzakis escreveu que sua vida foi um grito e sua obra a explicação deste grito. Não vejo melhor caracterização de Burton.

O perspectivismo do escritor britânico não deixa que pensemos num mundo, mas em mundos plurais. Esta riqueza é fruto das experiências múltiplas de Burton como nativo em outras partes do mundo que não a Inglaterra.

4.3.2 A desgraça de existir

Neste aspecto, e só neste aspecto, Richard Burton se parece com FitzGerald. Ambos crêem que a vida é uma desgraça. Enquanto o último ainda dá espaço para a dúvida acerca da existência de Deus, Burton é categórico quando afirma que estamos todos sós.

Frank Baker, o tradutor e comentador de *A Kasīdah*, afirma a respeito:

The Pilgrims view of life is that of the Soofi, with the usual dash of Buddhistic pessimism. The profound sorrow of existence, so often sung by the dreamy Eastern poet, has now passed into the practical European mind. (Burton 1924: 155)³⁰

³⁰ A visão da vida que tem o peregrino é a do sufi, com o toque usual do pessimismo budista. O profundo pesar da existência, tantas vezes cantado pelo poeta sonhador oriental, passou agora à prática mente europeia.

Para completar a ideia, o tradutor agrega uma citação de Santa Agostinho acerca da vida:

Vita hæc, vita misera, vita caduca, vita incerta, vita laboriosa, vita immunda, vita domina malorum, regina superbiorum, plena miseriis et erroribus... Quam humores tumidant, escæ inflant, jejunia macerant, joci dissolvunt, tristitiæ consumunt; sollicitudo coarctat, securitas hebetat, divitiæ inflant et jactant. Paupertas dejicit, juvenitus extollit, senectus incurvat, importunitas frangit, mæror deprimit. Et his malis omnibus mors furibunda succedit. But for furibunda the Pilgrim would perhaps read benedicta. (Burton 1924: 156)³¹

Há muitos trechos que esclarecem esta visão que Burton tem da vida. Não preciso agregar mais, porque ficarão expressos em minha tradução que vai adiante. Entretanto, reitero que a visão que tem da existência é tão negativa quanto a de FitzGerald, sendo que, podemos dizer, é ainda pior, considerando que aproveitar a vida de nada adianta, de acordo com Burton.

4.3.3 Contra Khayyám

Lembrando certo personagem de Lord Byron, Hājī Abdū El-Yezdī escreveu logo no começo de *A Kasīdah*:

“Eat, drink, and sport; the rest of life’s
not worth a fillip,” quoth the King;
Methinks the saying saith too much:
the swine would say the selfsame thing!

³¹ Esta vida, vida miserável, vida precedora, vida incerta, vida trabalhosa, vida imunda, vida senhora dos maus, rainha dos soberbos, cheia de desditas e de erros... Que os humores incham, os alimentos inflam, os jejuns maceiram, as diversões destroem, os pesares consomem, a inquietude estreita, a segurança embota, as riquezas exaltam e fazem vãs; que a pobreza desposui, a juventude exalta, a velhice curva, a insolência abate, a aflição oprime. E a todos estes males segue a morte furibunda.

que assim traduzo:

“Coma, beba, ame” – disse o rei, porque “o resto
não vale o esforço”.
Penso que disse muito, porque igual, se pudesse,
diria um porco.

Decerto, informa que, beber por beber, é bobagem. Para o peregrino isto não é mais que tolice e perda de tempo, tanto que, versos antes, escreveu:

Another boasts he would divorce
old barren Reason from his bed,
And wed the Vine-maid in her stead;—
fools who believe a word he said! (Burton 1924: 4)

Que traduzo por:

outro se gaba de jogar da cama a razão amarga
tudo para mostrar que amava a donzela do Vinho
tolos os que acreditam nas palavras que diz

Tolos os que acreditam em FitzGerald, portanto. Afinal os que leem Khayyám e lhe dão atenção, não fazem mais que ler a versão de FitzGerald. Burton invejava o seu sucesso. Sua própria versão das *Rubáiyát*, que é o poema *A Kasīdah*, foi um tremendo fracasso.

Para Burton a vida não serve para coisa alguma, senão para que sofram. Beber e aproveitá-la (e lembra de Schopenhauer e suas afirmações ao longo de todo o texto), não é mais que ilusão, *māyā*, conforme os hindus.

Se temos, no trabalho de FitzGerald, um chamado ao hedonismo, em Burton, a voz é a do pessimismo. O autor, ainda que não o admita, é um niilista furioso, um destruidor, um anarquista cósmico, porque quer desmanchar o mundo e reerguê-lo.

Albert Camus (1999), lembrou que Bakunin escrevia que, para construir algo, é preciso destruir o velho. Frank Baker escreveu exatamente o mesmo acerca de Hājī Abdū El-Yezdī:

*The Author asserts that Happiness and Misery are
equally divided and distributed in the world. He
makes Self-cultivation, with due regard to others,
the sole and sufficient object of human life. He*

suggests that the affections, the sympathies, and the divine gift of Pity are mans highest enjoyments. He advocates suspension of judgment, with a proper suspicion of facts, the idlest of superstitions. Finally, although destructive to appearance, he is essentially reconstructive. (Burton 1924: 05)³²

Este breve resumo das intenções de Hājī Abdū El-Yezdī, descobrimos na introdução ao poema, assinada em Viena por Frank Baker.

4.4 RABBI BEN EZRA OU O LOUVOR DA VELHICE

Temos de ler os poemas de Edward FitzGerald, Richard Burton e Robert Browning, como pertencentes a uma rede que chamei *gurumania*, isto é, um conjunto de textos que têm em comum o propósito de arranjar explicações ontológicas para a existência baseadas na filosofia oriental. Vejamos como Browning é mais uma parte desta rede e seu trabalho responde aos de FitzGerald e Burton.

Robert Browning (1812-1889) é o conhecido poeta vitoriano. Foi casado e apaixonado, a vida toda, por Elizabeth Barrett que escreveu os famosos *Sonetos Traduzidos do Português* (1847) e fez traduções do grego.

Quando a autora morreu, Browning ficou desolado.

FitzGerald, conforme escreveu o erudito Gray (2005), num arranque atípico de sexismo, escreveu algumas linhas jocosas acerca do gênio feminino e da esposa de Browning, agradecendo a Deus por sua morte. Este, furioso, escreveu alguns versos atacando FitzGerald e os espalhou pelos jornais da Europa, chamando-o “o seguidor tolo do filósofo da quadratura do círculo”.

Seja como for, tenha FitzGerald, deliberadamente ofendido Browning ou não, isto serviu para impulsionar o poeta vitoriano a parti-

³² O Autor afirma que a Felicidade e a Miséria estão divididas e distribuídas igualmente no mundo. Faz do cultivo do Eu, com a devida consideração pelos demais, o único e bastante objetivo da vida humana. Ele sugere que os afetos, as simpatias e o divino dom da Piedade são maiores prazeres do homem. Ele advoga a suspensão do juízo, com uma apropriada suspeição dos fatos, a mais vã das superstições. Finalmente, ainda que pareça destrutivo, ele é essencialmente reconstrutivo.

cipar da *gurumania*, escolhendo um obscuro filósofo judeu da Idade Média, para explicar sua teoria acerca da vida, fazendo frente àquela que aparece nas *Rubáiyát*.

Em 1884, publicou um poema chamado “Rabbi ben Ezra”, em que dá voz ao velho judeu:

*Grow old along with me!
The best is yet to be,
The last of life, for which the first was made:* (In: Gray 2005: 255)

Envelheça junto comigo!
O melhor ainda nos aguarda,
O final da vida, da qual veio o princípio:

De início, percebamos que o velho sábio nos convida que cheguemos à velhice com felicidade. FitzGerald e Burton achavam o homem velho detestável e passaram os últimos tempos lamentando a perda da juventude. Por outro lado, Browning quer nos convencer, afirmando, adiante, que a juventude só nos mostra uma parte de tudo que Deus guarda para nós.

Além disso, o velho poeta dá as boas vindas à demência que caracteriza alguns homens velhos, dizendo que só ela nos permite enxergar as coisas como de fato são: que os homens não passam de “fragmentos de terra finita e acabada”, que não são coisa alguma sem a participação da divindade.

Assim, são tolos os homens que julgam que o corpo vale mais que o espírito. Homens como FitzGerald, diz-nos Robert Browning, não são mais que bestas que pensam que a satisfação da carne pode trazer algum consolo às suas almas desesperadas. Façamos uma brevíssima comparação entre os três poetas.

Se FitzGerald, por seu lado, pretende que a vida seja uma sucessão de desgraças e que, então, não podemos fazer mais que aproveitar os prazeres terrenos para minimizar a dor, Burton defende que não façamos coisa alguma que não cultivar nós mesmos, nossos espíritos, para que fiquemos fortes o bastante para evitar a dor. Browning, por seu turno, não vê a vida com tanta desolação. Pensa que não somos nada, é verdade, mas crê que há esperança e consolo para o homem na divindade e que a morte é apenas uma “nova e valente aventura.”

É impossível que não leiamos os três poemas como integrantes duma rede. Que não os compreendamos como ligados uns aos outros e

que não enxerguemos que Burton escreveu *A Kasīdah*, de fato, por volta de 1880. Agora que percebemos como os três poemas se relacionam num contexto de escritura de uns contra os outros, vale a pena prosseguir por uma espécie de teoria da tradução da ira.

Capítulo V

A TRADUÇÃO DO ÓDIO

Meu tema, então, é uma tradução do ódio. Investigo se, acaso, é possível que vertamos o ódio que existe em algum texto. Deliberadamente, ao longo deste trabalho, chamei o sentimento de ira, cólera, ressentimento, raiva ou ódio. Fi-lo para demonstrar a multiplicidade de matizes que a sensação pode despertar de acordo com a cultura em que ocorre. Às vezes, dentro duma mesma cultura o ódio pode ter muitos sentidos, ter diferentes conotações.

Meu tema, a versão da ira num trabalho específico de Richard Francis Burton, o poema *A Kasīdah*, implica que, primeiro, compreendamos qual é o ódio de Richard Francis Burton. Ao longo deste meu trabalho foi possível que nos aproximássemos de entendê-lo. Assim, no capítulo “Tradução e banditismo”, mostro porque as escolhas tradutórias de Richard Burton são atos políticos. Por aí, destacando seu perfil combativo, pudemos perceber que foi sempre um indignado, um homem rebelado contra aquilo que achava injustiça. Neste mesmo capítulo, depois de avaliarmos as suas virtudes camaleônicas e experiências coloniais de mudança de pontos de vista, pudemos perceber que grande parte da ira de Richard Burton talvez tivesse mais que ver com ressentimento, uma sensação de vingança contra o poder colonial que, às vezes, julgava abusivo e grotesco.

Estamos longe, portanto, de poder afirmar que Richard Burton não passava de um imperialista. Além disso, percebemos que o temperamento irascível e o gosto pela polêmica e o combate vem já da tenra infância do autor. Pudemos, então, construir um perfil diverso: temos uma sorte de bandido das letras que odeia toda espécie de totalitarismo; que tem dificuldades em aceitar ordens, que abomina a hierarquia e quer destruir o discurso hegemônico do seu tempo. O ódio de Burton, então, às vezes se mistura ao do colonizado. Isto pode parecer estranho porque ele era o colonizador, isto é, era inglês. Era Maioria. Era um Homem-

BrancoEuropeu. Todavia, em seus trabalhos, às vezes, movido “por certa vergonha de ser Homem”, como escreveu Gilles Deleuze (2012), esforçava-se por colocar-se no lugar do outro, do nativo colonizado, escrevendo *para* ele.

Sabemos, assim, da sua ira. Cabe seguir estudando seu poema.

No segundo capítulo, “Gurus e poetas”, mostrei a história da *gurumania*, isto é, uma rede de textos que atesta o apreço excessivo por gurus e mestres do oriente como guardiães de doutrinas capazes de resolver os problemas da vida. *A Kasīdah*, conforme indico, faz parte de tal rede de textos e, só poderemos compreendê-la, se soubermos de que forma os ocidentais verteram o tipo cultural do guru ou do faquir, porque o poema de Burton é atribuído a um místico oriental.

Depois, no terceiro capítulo, mostrei porque Burton multiplicou-se em três homens diferentes para escrever o poema, quais sejam um orientalista (ele próprio), um místico sufi, Hājī Abdū El-Yezdī, e um tradutor excêntrico, Frank Baker. Penso que refletem o perspectivismo do autor, sua concepção filosófica de que o ponto de vista constrói o mundo e o sujeito.

Mais tarde, capítulo quatro, mostrei outra face do ódio do escritor britânico, a escritura da vingança. Se Burton escreveu *A Kasīdah*, pretendo, além de ser por raiva, terror e cólera contra a morte e o mundo, foi por inveja do sucesso de FitzGerald e sua versão de Omar Khayyām; assim, o resultado, foi um poema diametralmente oposto, ainda dentro da rede de textos da *gurumania*, cujo propósito era *desdizer*, desmontar as ideias de FitzGerald acerca da vida, apresentando, aos vitorianos, uma alternativa mais amarga e que tem pouco a ver, também, com a de Robert Browning.

Agora, podemos escrever acerca da versão do ódio no poema *A Kasīdah*. Começo em num nível mais teórico para terminar em questões de ordem prática.

Antes do mais, creio importante que compreendamos o que Richard Burton pensava acerca do ira. Infelizmente, ele não escrever nada do tipo “penso que o ódio é blábláblá”, então, foi preciso fazer um trabalho de arqueologia, investigando os vários estratos dos seus textos e obras, para encontrar uma espécie de teoria da ira que descrevo adiante.

Depois, recorro a teoria dos humores, que fez sucesso na Europa até à época de Burton e que tem algumas ressonâncias no trabalho do autor.

Enfim, lembrando personagens de Dickens, de um romance de 1870, um antropólogo cingalês contemporâneo e os cortadores de cabeça ilongot, escrevo acerca da diversidade do ódio entre culturas como

um obstáculo para sua tradução para terminar escrevendo acerca de algumas questões de ordem prática sobre como verter o ódio.

5.1 A IRA E A ANIMALIDADE

A fúria de Burton contra Omar Khayyám tem a ver com toda a raça humana.

Os versos da *Kasīdah* estão cheios de ódio, mormente os do livro oitavo: ataques virulentos aos credos e raças diversas. São o livro dum velho furibundo que, depois de muito viajar e bater-se contra os seus em intermináveis polêmicas acerca do oriente, do homem e da vida, desatou a opinar sem preocupação.

Existe algo que informa o ódio de Burton: o racismo dum seu colega, James Hunt, terapeuta da fala que, entre outros, tratou de Lewis Carroll. Os trabalhos de Hunt serviram para que Burton concluísse que a ira tem a ver com os animais; assim, os povos mais irritados haveriam de ser os mais próximos dos bichos.

Existem nos versos da *Kasīdah* momentos racistas; a verdade é que por toda a obra de Burton, há trechos de inspiração darwinista nos quais o autor deliberadamente ataca negros e asiáticos.

Dedico-me, então, ao racismo de Richard Francis Burton, mostrando porque tem a ver com a composição da *Kasīdah* e com a construção de uma teoria do ódio.

Entre as coisas que escreveu o pornógrafo, descobrimos notas crudelíssimas que não devem ao trecho mais acerbo do *Coração das trevas*.

Existe um famoso ensaio de Chinua Achebe (1999), em que o escritor nigeriano denuncia o racismo odioso de Joseph Conrad, o celeberrimo romancista. Numa altura do texto (p. 329), recorda o registro do primeiro encontro do criador de Kurtz com um negro:

*A certain enormous buck nigger encountered in Haiti fixed my conception of blind, furious, unreasoning rage, as manifested in the human animal to the end of my days. Of the nigger I used to dream for years afterwards.*³³

³³ “Um negro macho certamente enorme encontrado no Haiti fixou minha concepção de um ódio cego, furioso e irracional tal qual manifestado no

As palavras são do próprio Conrad. Burton (1864: 201), por sua parte, escreveu:

*The cruelty of the negro is, like that of a school-boy, the blind impulse of rage combined with want of sympathy. Thus he thoughtlessly tortures and slays his prisoners, as the youth of England torment and kill cats.*³⁴

Para ambos, africanos são algo entre homens e animais, presas duma sanha assassina; o último, porém, esforçou-se por todo um capítulo, “Sobre ‘O lugar dos negros na natureza’”, por mostrar que as coisas são uma questão de ter ou não uma cauda.

Ingold (1994) escreveu que, ao longo da história, foi costume que nos servíssemos dos animais para definir o que é um homem.

Com Burton as coisas são parecidas. Notemos: existe uma contradição: o escritor britânico que, pretende que os bichos têm ódio, foi dos mais combativos eruditos da Inglaterra vitoriana. Além disso, conversava com macacos. Basta que lembremos que Thomas Wright (1906), um dos mais curiosos biógrafos de Burton, registrou que o aventureiro escreveu um dicionário com palavras ditas a ele pelos símios, vertidas, adequadamente, ao inglês.

Fê-lo depois de viver com mais de quarenta deles, que ele vestiu e que a quem ensinou a comer a maneira humana:

He would then talk to them and pronounce the sounds they made, until at last they could conduct quite a conversation together. Burton never divulged this talk, which, of course, may have been of a confidential nature, but he compiled a Simian Dictionary, and thus to some extent anticipated the work of Mr. R. L. Garner. Unfortunately the

animal humano até o fim dos meus dias. Desde então sonhei com o negro durante anos.”

³⁴ “A crueldade do negro é como a de um menino: o impulso cego de ódio combinado com a falta de simpatia. Assim, ele impensadamente tortura e mata seus prisioneiros como os meninos da Inglaterra atormentam e matam os seus gatos.”

*dictionary was some years later destroyed by fire.*³⁵

Deixemos de lado, por enquanto, as contradições de Richard Burton. De volta ao seu racismo vale que lembremos que o lugar-comum do ódio como característica do homem inculto tem um velho ancestral: refiro-me ao ensaio *De ira* [Sobre a ira] de Sêneca o jovem, escrito no primeiro século da era cristã.

O autor latino, a certa altura do texto, defende que os povos bárbaros são mais suscetíveis à raiva (mais tarde volto ao ensaio de Sêneca).

Nos tempos de Burton, as coisas mudam: a desdita da cólera é regalia dos bichos. Portanto, podemos dizer: quanto mais próximos estivermos de ter uma cauda, mais enfurecidos seremos.

Chinua Achebe, no mesmo ensaio, lembrou-se dum famoso missionário, Albert Schweitzer, uma sorte de filantropo, que chamou os africanos de irmãos menores. Não podemos esquecer que Burton compara os negros aos meninos ingleses. As crianças, no século XIX, são homens pequenos e deformados, são gente por fazer. Por isso Burton, outrora um menino iracundo, as compara ao negro.³⁶

Em resumo, nos tempos de Sêneca, os bichos não conheciam a ira. William Vernon Harris (2001: 33) percebeu que para os estoicos os animais mostravam *impetus* ou *rabiem*, por exemplo, ímpeto e raiva, mas não o ódio cego. Há diferenças, portanto, entre as concepções de ira dos antigos e de Richard Burton: para os primeiros, presta como um

³⁵ “Ele teria, então, conversado com eles e pronunciado os sons que eles faziam até que, por fim, puderam manter bastantes diálogos juntos. Burton nunca divulgou estas conversas que, decerto, devem ter sido de natureza confidencial, mas compilou um *Dicionário Símio*, de alguma forma antecipando o trabalho de R. L. Garner. Infelizmente o dicionário foi destruído pelo fogo alguns anos mais tarde.” (Wright 1906: 77)

³⁶ Cabe lembrar da história da infância de Philippe Ariès (1973). Esta concepção não quer dizer que não houvesse afeto pelas crianças ao longo dos séculos X até o XIX; basta que lembremos dum capítulo da biografia que escreveu lady Burton (1893), em que alardeava o amor de Richard pelas crianças. Vai-se construindo a infância com o passar dos anos. Nos séculos XVI e XVII, por exemplo, os pequenos são vistos como *tabula rasa*, pessoas por formar ou construir. Esta ideia permanece, dum jeito ou de outro, nos tempos de Burton.

indicador do nível de razoabilidade; para tanto, recordemos os horrores de Ájax, o herói homérico que enlouqueceu de fúria e destróçou o gado.

Por outro lado, para o capitão inglês, a ira serve como um dispositivo organizador da multidão de raças humanas, mais ou menos próximas da animalidade, como mostra o diagrama (que Burton não desenhou, mas que podemos fazer partindo da leitura das suas obras)

HUMANIDADE

mansidão



ira

ANIMALIDADE

Os negros, para Richard Burton, porque máquinas movidas a ódio, estariam mais próximos dos bichos. Podemos ler: [*with the barbarous dread and horror of death, he delights in the torments and the destruction of others*] ou “com um medo bárbaro e terror da morte, ele [o negro] aprecia os tormentos e a destruição dos outros” (Burton 1864: 203).

Daí ao canibalismo é um salto.

O escritor nigeriano, em outra versão do mesmo ensaio (1988), cita Conrad: “Fine fellows – cannibals – in their place”, isto é, “Bons homens – canibais – em seu lugar”. Também são antropófagos! Em *O coração das trevas*, Marlow, o narrador, diz que os negros não eram tão maus porque não se comiam na frente dos europeus.

Burton, ainda que um racista, dedicou-se algo mais ao problema da antropofagia. Em *Duas viagens à Terra dos Gorilas...* (1876), escreve um longo capítulo sobre a polêmica canibal: não nega a prática entre certos grupos africanos e recorda as aventuras de Hans Staden nas terras

brasileiras, entre os tupinambá. Não vamos saber quantos eram os canibais; nem aqui nem na África.

Não obstante, a despeito dum e outro precursor, a tese de William Arens (1980), ganhou força: a de que os canibais não existiam; antes, foram invenção dos ocidentais para garantir a empreitada colonial. Trata-se, mais ou menos, dum discurso, dum antropófago inventado, encontrável apenas nos relatos do colonizador (Obeyesekere 2005).³⁷

³⁷ Para voltar à África de *sir* Richard Francis Burton, recorro a propósito as reflexões dum antropólogo famoso, Edward Evans-Pritchard, que antecipou certos argumentos de William Arens. Ao tratar em termos descrentes do canibalismo dos Azande, o antropólogo inglês, que passou os últimos dias numa taberna contando histórias, troça, habilmente, dos botânicos, ornitólogos e comerciantes que o descreveram. Publicado pela primeira vez no ano de 1960, no *Journal of the Royal Anthropological Institute*, “Zande Cannibalism” [Canibalismo zande] é um artigo de pouco mais de vinte páginas cujo propósito é desacreditar os testemunhos sobre o canibalismo zande. Vejamo-lo mais de perto. De início, Evans-Pritchard trata do sensacionalismo ao qual atribui grande parte das acusações de canibalismo: quer com isso dizer que, pouco atentos e criteriosos, os viajantes, assim que tomavam notas ou registravam as suas memórias, não costumavam apoiá-las em fatos observados ou qualquer coisa que o valha, comentendo as mais tolas suposições. Arens argumenta de forma parecida. Prossegue Evans-Pritchard pela análise sintética mas brilhante dos tantos relatos dos quais dispõe. Começa por John Petherick, comerciante galês que, acredita o autor, foi dos primeiros europeus a tratar com os Azande. Junto da esposa redigiu um livro aventuroso no qual menciona tribos canibais que tomavam os corpos dos inimigos mortos em batalha para devorá-los em suntuosos banquetes. O antropólogo inglês assegura que o conhecimento de Petherick sobre os Azande era primário e que o quanto diz são rumores ingênuos. Depois, é a vez dum italiano, Carlo Piaggia, cujas viagens registrou um amigo, também viajante e caçador. Evans-Pritchard faz pouco das histórias que Carlo Piaggia garantiu ter ouvido, dizendo do viajante italiano que mal sabia o idioma zande. Assim, teria compreendido equivocadamente as informações que recebeu. Não quero alongar-me na lenta exposição de todos os argumentos que arrola o autor de *Nuer* a fim de desacreditar (quando não desmoralizar) os testemunhos do canibalismo zande. Pelo exposto, é possível notar que, à maneira de William Arens e Gananath Obeyesekere, Evans-Pritchard investe contra os depoimentos de viajantes (no caso dos primeiros, também cronistas) julgando-lhes, na maioria das vezes, sensacionalistas ou exagerados. Negar o canibalismo é uma prática que me parece imbuída da mesma medida

Admitamos o canibalismo.

Neste caso, grosso modo, são duas as posturas possíveis: ou diz-se da antropofagia que ocorre por falta de carne (isto é: por culpa do estômago dos canibais) ou por razões simbólicas. A primeira explicação tem longuíssima história, dos trabalhos de Girolamo Cardano (1501-1576) aos excessos materialistas de Marvin Harris (1927-2001).

Burton não está entre estes. Leiamos uma passagem de *Duas viagens à Terra dos Gorilas...* (1876: 212):

*...anthropophagy can hardly be caused by necessity, and the way in which it is conducted shows that it is a quasi-religious rite practised upon foes slain in battle, evidently an equivalent of human sacrifice.*³⁸

Sejam quais forem as razões do canibalismo dos Fán, o grupo de gente de que fala Burton, não demora para que descubramos outra vez as suas teorias racistas. Assim, não é surpresa que encontremos num parágrafo afirmações como as de que não fossem cruentos os Fán não seriam africanos.

Há vários detalhes: o capitão inglês os descreve estripando os prisioneiros enquanto as crianças lambem o sangue do chão. Burton fala em *ferocity* ou “ferocidade”, o que nos lembra da ideia da ira como prova da espregueira da animalidade. Por isso, os povos que, em Burton, aparecem como canibais são, antes do mais, ferozes e odiosos.

Não importa se os nacos de carne são comidos por fome ou por razões quase religiosas (este “quase”, notemos, diz muito, porque nos informa dum arremedo de religião que os bichos, como cria Plínio o velho [que Burton também leu], praticavam). O que vale é que são atestado, para Burton e quase toda a gente do século XIX, da animalidade, da cauda que carregam, ou deveriam carregar, os negros.

escandalosa dos relatos dos cronistas e viajantes; Burton, parece, também pensava assim, ainda que não livrasse os Tupinambá de comer carne humana por gulodice.

³⁸ “...a antropofagia dificilmente pode ser causada pela necessidade e a maneira como é conduzida mostra que é um ritual quase religioso, praticado com inimigos mortos em batalha, evidentemente, comparável ao sacrifício humano.”

Entre as terras do mundo, Richard Burton garantiu que preferia a Arábia. Escreveu-o na “Introdução” às *Mil e uma noites*. Chamou-a “terra de minha predileção”; passou grande parte da vida por lá e lhe dedicou suas melhores páginas. Entretanto, nunca morreu de amores pelos árabes. Se, num lugar ou outro, lhes arranja elogios, em *A Kasīdah* (1924: 60) existem versos como estes que traduzo a seguir:

*What conscience has the murd'rous Moor,
Who slays his guest with felon blow,
Save sorrow he can slay no more,
What prick of penitence can he know?*

Que consciência tem o mouro violento,
Matando o próprio convidado, tão cruento,
Além da aflição de não poder matar mais?
Ele pode ter algum desapontamento?

Escolhi manter a forma, aqui, das quadras de FitzGerald (com o esquema rímico AABA), que não existe no original, como uma sorte de provocação. Afinal, acredito que *A Kasīdah*, é um *Anti-Rubāiyāt*.

De volta ao trabalho, os árabes, portanto, são assassinos brutais; Burton pergunta: esta gente tem alguma consciência? A resposta é pouco agradável: se acaso sentem alguma dor é porque não podem matar mais. Isto é: são criaturas ferozes que, mais que gente, são animais. Numa estrofe anterior (1924: 59), percebemos que Burton acredita verdadeiramente na teoria da cauda e da ira, que traduzo:

*The moral sense, your Zāhid-phrase,
Is but the gift of latest years;
Conscience was born when man had shed
His fur, his tail, his pointed ears.*

A frase de Zāhid, o “sentido moral”,
É apenas presente do tempo atual.
A consciência apareceu quando o homem
Perdeu pelo, orelhas pontudas, rabo e tal.

Às vezes, como Conrad, Burton é abominável. É capaz de trechos racistas ominosos; às vezes, porém, é um pouco mais comportado, explicando calmamente as próprias razões. Não vou me estender arrolando passos horrendos em que o capitão inglês compara os movimentos do negro aos do babuíno.

Todavia, ressalto que as palavras terríveis que emprega para os africanos, também reserva para asiáticos e europeus. De forma que, penso, detestava todo mundo. A despeito dos arranques racistas, os textos de Burton são como que entrópicos. Em vários trechos entrevemos um relativista diligente desdizendo o racismo e, às vezes, rindo-se do ponto de vista europeu:

*Nations are poor judges of one another; each looks upon itself as an exemplar to the world, and vents its philanthropy by forcing its infallible system or systems upon its neighbour.*³⁹

Temos de ir além do racismo de Burton. Não podemos esquecerlo, decerto, mas é necessário que vejamos o autor como Edward Said quer que vejam Conrad: “uma mente extraordinária” em que existe uma sorte de “tensão” entre o presente sofrível e um também intolerável impulso para fugir dele.

Em 13 de dezembro de 1873, Richard Francis Burton leu a conferência “Espiritualismo nas terras do Leste”, em que dizia:

*Similarly, when Schopenhauer, the Buddhist of modern Europe, assures us that “in reality there is neither matter nor spirit”, we note that he has adopted the Hindu idea of Māyā, or universal illusion; (...) When it is proved to us that matter does not “exist”, we recognize a quirk or conceit in the use of the verb “to exist.” Meanwhile, this chair, this table, these walls, and all with them are of matter, material. And that suffices for everyday use.*⁴⁰

³⁹ “As nações são más juízas umas das outras; cada uma se vê como exemplo para o mundo e ventila a própria filantropia forçando seu sistema ou sistemas infalíveis sobre o vizinho.” (Burton 1864: 207)

⁴⁰ “Paralelamente, quando Schopenhauer, o Budista da Europa Moderna, nos garante de que “na verdade não há nem matéria nem espírito”, notamos que ele adota a idéia hindu de *Māyā*, ou ilusão universal; (...) Quando se nos prova que a matéria não “existe”, reconhecemos um equívoco ou presunção no uso do verbo “existir”. Entretanto, esta cadeira, esta mesa, estas paredes,

Tanto faz se lemos o filósofo alemão ou percorremos a sabedoria hindu. O que há de verdade, quer Burton, é a matéria. E basta-nos. Linhas antes, o capitão inglês comparava Berkeley e um guru indiano. Ademais, por toda a parte, colecionando provérbios africanos, por exemplo, Burton cometia seus relativismos.

Os idiomas reputados selvagens prestam a tudo. Sabe-se que Cheikh Anta Diop, o historiador senegalês, verteu para o rude wolof uns trechos da teoria da relatividade. Também Richard Francis Burton (1865: 07-08) traduziu para a língua grosseira de Shakespeare (fiando-se numa versão francesa) duzentos e vinte seis adágios wolof bastante refinados, dos quais cito dois:

*Sopa bour ayoul, wandey bour bou la sopa a ko guenne.
To love the king is not bad, but a king who loves you is better.
Amar o rei não é ruim, mas um rei que te ama é melhor.*

*Guema na dee, ndigui yaje.
I believe the death, because of the bones
Eu creio na morte por causa dos ossos.*

Ambos haveriam de servir a qualquer bom empirista.

Alguém que diga crer na morte em razão dos ossos parece pouco com as imagens costumeiras do africano como fetichista. Latour (2010) esclareceu que fetichistas são todos ou ninguém.

O problema é: o que fazer com *sir* Richard Francis Burton, a um só tempo racista ignóbil e relativista compassivo? Respondo que coisa alguma. Não há porque conciliar posturas opostas. Seu longo poema, *A Kasīdah*, quase um testamento literário, mostra-nos um Burton despedaçado, ora darwinista extremo ora faquir sábio e é um exemplo do furioso estilo tardio que Said, tempos antes de morrer, dedicou-se a estudar.

O ódio, então, para Richard Francis Burton é um sintoma da animalidade, tem a ver com aquilo que há de bicho em nós. Às vezes, isto serve para separar os homens; às vezes, para explicar o coração fervente e os olhos vermelhos. Burton vivia perto também dos animais. As suas

e todo o resto é matéria, material. E isto basta para o uso diário.” (Burton 1893: 139)

experiências estranhas com os símios revelam que não temia sentir o ódio, e que estava à vontade com a animalidade.

5.2 A TEORIA DOS HUMORES

Geeraerts & Grondelaers (1995) referem que a teoria dos humores teve bastante fama na explicação do ódio. Começou com Hipócrates, na Grécia, mas fez sucesso ao longo de toda a Idade Média e depois, em razão dos esforços de Galeno, o médico romano. Mais conhecido como físico do imperador Marco Aurélio que propriamente como boticário ou médico, seus trabalhos foram copiados à exaustão e traduzidos para diversas línguas.

Uma das suas principais descobertas foi a de que dentro das artérias havia sangue e não ar. Além disso, desenvolveu a teoria dos quatro humores, que haveria de dominar todo o cenário médico por séculos e séculos.

Segundo ela, o corpo humano seria composto de quatro líquidos, chamados humores, que seriam produzidos em órgãos particulares e que correriam pelo corpo junto com o sangue. A saúde humana, então, dependeria do equilíbrio destes líquidos dentro do corpo humano.

Acreditava-se que a ira tinha origem no desequilíbrio humoral, na quantidade excessiva de líquido biliático amarelo, produzido, cria-se, pelo fígado.

De acordo com Geeraerts & Grondelaers (1995), os humores seriam:

| | Sangue | Fleuma | Bile Negra | Bile Amarela |
|------------------------|----------------|---------------|-------------------|---------------------|
| Características | Úmido e quente | Úmido e frio | Seco e frio | Seco e quente |
| Elemento | Ar | Água | Terra | Fogo |
| Sabor | Doce | Salgado | Azedo | Amargo |
| Temperamento | Sanguíneo | Fleumático | Melancólico | Colérico |

| Origem | Coração | Cérebro | Baço | Fígado |
|--------|---------|---------|------|--------|
| | | | | |

Para Gevaert (2007) no corpo saudável os quatro humores estariam em equilíbrio. Do contrário, o doente teria de realizar dietas ou sangrias.

Além disso, a mesma autora demonstrou que a doutrina de Galeno foi conhecida por Beda em posteriormente, por toda a Inglaterra, chegando a Shakespeare e, posteriormente, fixando-se no vocabulário correspondente a ira.

A mesma sorte teve a teoria entre os falantes da língua portuguesa porque também herdamos expressões semelhantes. Para que fiquemos com nosso trecho-fetice, que mencionei na “Introdução” e em outros lugares deste trabalho, basta recordar Odorico Mendes (2008: 874) que escreveu: “*Cólera* é ira súbita com amarelidão no rosto”. Camões está cheio de expressões relativas à raiva que tem a ver com a doutrina humoral e que ficam em português ainda hoje.

Quer dizer, ainda que não expliquemos mais a ira por meio da teoria dos humores, ela serviu como molde para a forma que pensamos a raiva. Expressões como “cheios de ódio”, ou “fogo nas veias”, ou “sangue nos olhos”, remetem à teoria de Galeno.

Basta lembrar a tradução da *Ilíada* de Giacomo Casanova, o famoso conquistador e erudito italiano, que chamou a cólera de Aquiles de *biliosa*, isto é, cuja origem está na bile.

Mostro, a seguir, que as línguas ocidentais mantiveram-se presas a teoria humoral ao passo que outras, que não têm esta tradição, geraram expressões diversas para registrar a ira. Isto, naturalmente, causa problemas para a tradução. Veremos que diferentes culturas consideram a raiva de forma diferente.

5.3 IRA E A CULTURA

Sigamos, nesta seção, por um estudo breve acerca da variação da expressão da ira em diversas culturas. Isto mostra porque não é tão simples, por exemplo, verter a *mēnis* de Aquiles por *ira* ou a *wrath* de Neville Landless, personagem de Dickens por raiva.

Além de ocupar-me da versão do termo, também dedico-me, neste capítulo, à tradução do discurso furioso, o texto irritado, que é o caso de *A Kasīdah*.

Para tanto, começo resgatando um personagem de Dickens, do livro *O mistério de Edwin Drood*, de 1870, e descrevendo-lhe o senti-

mento, para entender de que forma podemos traduzi-lo. Depois, o comparo a um compatriota que se descreveu sentindo *ira* ao ouvir certa palestra dum antropólogo famoso. Comparo as duas sensações, mostrando-as parecidas entre si, mas diferentes da *ira* de Aquiles, o herói de Homero.

Os determinantes culturais é que desenham a ira e dizem o que vamos sentir. Para que possamos verter o ódio, é necessário que entendamos de que ódio estamos falando, que o descrevamos, que o compreendamos, para que possamos verter códigos culturais semelhantes.

Depois, descrevo a ira dos ilongot, das Filipinas, aproximando-a da que descreveu Aristóteles, para mostrar que além da diferença existe a semelhança. Traduzir a ira, pretendo, é verter aquilo que Kövecses (2000) chamou “conteúdos culturais” e que, então, em lugar oportuno, vou definir.

5.3.1 Dickens, a ira e o império

Todos sabem quem foi Charles Dickens.

Pouco antes de morrer, dedicou-se ao romance que deixou por terminar: *O mistério de Edwin Drood*; todos os vinte e três capítulos escritos pelo autor apareceram em 1870. Acredita-se que, somados, são a metade do romance.

Dickens morreu em junho do mesmo ano.

Nalgum lugar, diz-se que nos dias de sua morte, pretenderam-lhe um epitáfio chamando-o “um simpatizante dos pobres, dos sofredores e dos oprimidos”. A homenagem é singela, mas incompleta. Por isso, sugiro que agreguemos: “desde que não sejam índios, africanos ou asiáticos”.

Num ensaio famoso escreveu com respeito ao nativo norte-americano: [*I don't care what he calls me. I call him a savage*] ou “Não me importa como ele me chama; eu o chamo de selvagem” (Dickens 1900: 120). Dickens não dá oportunidade à voz indígena; não lhe interessa o que o outro pensa do inglês porque acredita que é sempre sujo e truculento.

Vou resumir numas poucas palavras o romance inconcluso de Charles Dickens, *O mistério de Edwin Drood*.

John Jasper, um homem viciado em ópio e mestre do coro da igreja duma cidadezinha, apaixona-se secretamente por Rosa, a noiva de Edwin Drood, seu sobrinho; ela desperta também o interesse de Neville Landless, um impulsivo moço cingalês. Assim que conhecemos as personagens, Drood desaparece. Jasper, naturalmente, acusa Neville, o

estrangeiro, da morte de Drood. E todos lhe acreditam. Depois, além dum ou outro detalhe, não sabemos mais nada.

O enredo se parece ao dum romance policial. Para dizer a verdade, não sabemos nem mesmo se Drood morreu. Uma coisa, contudo, parece certa: o vilão é John Jasper.

Alguns autores arriscaram terminar o romance de Dickens, mas não Wilkie Collins. O conhecido romancista britânico recusou a tarefa.

Sabemos do talento narrativo de Charles Dickens. Por isso, quero que prossigamos por outro ponto: para entender o que é o ódio de um personagem seu, temos de perguntar: quem são os cingaleses, os indianos, os orientais, para o autor de *Oliver Twist*?

Recorro ao bom trabalho de Grace Moore (2004), *Dickens e o Império*.

Enquanto o lemos, linha a linha, deparamos com um Dickens diferente. Por exemplo, em 26 de outubro de 1857 escreveu para Emile de la Rue:

*I wish I were Commander in Chief over there [India]! I would address that Oriental character which must be powerfully spoken to, in something like the following placard, which should be vigorously translated into all native dialects, 'I, The Inimitable, holding this office of mine, and firmly believing that I hold it by the permission of Heaven and not by the appointment of Satan, have the honor to inform you Hindoo gentry that it is my intention, with all possible avoidance of unnecessary cruelty and with all merciful swiftness of execution, to exterminate the Race from the face of the earth, which disfigured the earth with the late abominable atrocities'*⁴¹ (Moore 2004: 94)

⁴¹ “Eu gostaria de ser o Comandante Chefe de lá [Índia]. Eu gostaria de abordar a personagem oriental poderosamente falada em algo como a seguinte placa, traduzida em todos os dialetos nativos: “Eu, o Inimitável, mantendo meu cargo, e acreditando firmemente que o mantenho pela permissão do Céu e não por indicação do Diabo, tenho a honra de informar aos nobres hindus que é minha intenção, com toda possibilidade de evitar a crueldade desnecessária, e com a misericordiosa rapidez da execução, exterminar da face da terra a Raça que desfigurou a terra com as últimas atrocidades abomináveis.”

Quase não se pode acreditar que as páginas divertidas do *Pickwick* ou do terno *Conto de Natal* foram escritas por alguém tão odioso. Dickens, vale lembrar, referia-se aos britânicos mortos num motim pela independência da Índia em 1857. A solução do escritor inglês é, em termos desumanos, prática. Anos depois, num romance famoso de Conrad, o doido Kurtz ousaria repeti-la: “Exterminem todos os brutos!”.

Dickens é pouco simpático. Às vezes, brutal. Percebemos que não gosta muito dos orientais. Há outros textos do escritor inglês em que manifesta racismo e virulência. Para dizer a verdade, poderíamos escrever sobre Dickens um texto combativo como Chinua Achebe (1999), o escritor nigeriano, fez sobre Conrad.

Este Dickens carniceiro (poucos escritores têm esta inquietante vocação para trinchador), é o mesmo que com que vamos trabalhar, autor dum livro intrigante que, linhas acima, já resumi.

Nos livros do escritor inglês, como em grande parte dos textos vitorianos, os nativos não falam. Além disso costumeiramente são comparados a bichos, como macacos. No caso, entretanto, de *O mistério de Edwin Drood*, Dickens é estranhamente compassivo com os irmãos Landless.

Assim de repente, o jovem Neville, como quer a autora de *Dickens e o Império* (Moore 2004), vê-se prisioneiro na jaula duma outra linguagem. Dickens o descreve preocupado, desejando outra vida, falante de um inglês quebrado [broken English] e vítima de acusações selvagens e mentirosas. Dickens, então, dá um presente ao jovem cingalês: a ira.

Não é por acaso que Landless é temperamental. Dickens foi, ele próprio, um escritor rixoso. Por isso, escreve que “existe algo de tigre” no sangue do estrangeiro. Podemos entender a ira, termo que aparece com frequência em *O mistério de Edwin Drood*, de duas formas:

A) como expressão do temperamento violento e tosco dos nativos. Neste sentido, os termos “ira”, “cólera” & CIA, fariam as vezes da linguagem colonial.

B) podemos pensá-la, também, como consequência da revolta do nativo sujeitado. Neville, não esqueçamos, não se torna um moço feroz em razão das acusações. Quando, por exemplo, discute com Edwin Drood, no capítulo VIII, faz com que o inglês perca a paciência; entretanto, escreveu Dickens, Drood, ainda que raivoso, tem mais controle de si. No mesmo capítulo, para referir o estado de espírito de Neville, Dickens utiliza os termos “anger” e “wrath” uma porção de vezes.

A ira do cingalês tem parentesco com a de Aquiles. Não é a mesma, entretanto.

Estou que Dickens ao descrever o furioso jovem fez dos termos “ira” ou “cólera” a linguagem da insurreição nativa.

Apoio-me, por exemplo, na ironia do autor, quando nos fala da tosca população da cidade de Jasper, em que todos acreditam que em qualquer colônia que se vá, encontrar-se-á homens negros. A raiva, conforme a descreve Dickens, tem muito a ver com a experiência colonial. É uma herança da condição de subalterno; Neville Landless é *naturalmente* raivoso, porque tem sangue tigrino, tem parentesco com os animais da selva, posto que é nativo de um lugar remoto. Porém, mais que isso, Dickens faz da raiva a esperança de Neville, isto é, a arma que tem para se defender e à irmã.

Acredito que traduzir a *mēnis* de Aquiles, com a qual bateram-se tantos tradutores, seja tão difícil quanto escolher as palavras para definir o gênio de Neville.

Entendê-lo como se faz habitualmente, isto é, qual caricatura do espírito rústico dos nativos, seguindo as reflexões de Sêneca a propósito da tolice da ira, é um erro.

Vamos aproximar dois coletivos distantes, desta vez no tempo. Fosse para aproximar a personagem de Dickens dum equivalente atual, eu apontaria para Gananath Obeyesekere, o conhecido antropólogo cingalês (conterrâneo de Neville, portanto), que escreveu em *A apoteose do Capitão Cook*: [*I am not unsympathetic to that theory; it is the illustrative example that provoked my ire*] ou “Eu não sou de todo antipático àquela teoria; é seu exemplo ilustrativo que provocou minha ira”. A teoria à que se refere é a das estruturas de Sahlins. Vou resumir, muito brevemente, as discussões entre os dois antropólogos para esclarecer meu ponto de vista.

5.3.1.1 Intermezzo havaiano

A história é, muito brevemente, a seguinte.

Todos conhecem o conto: em 1779 o intrépido capitão inglês, James Cook, foi morto pelos havaianos.

Em *Island of History* [Ilhas de História] (Sahlins 2003), existe um artigo que trata da afamada tese, segundo a qual os nativos do Haváí teriam acreditado que o aventureiro inglês era, na verdade, o seu deus Lono. Em 1981 Marshall Sahlins publicou um trabalho intitulado *Historical Metaphors and Mystical Realities: Structure in the Early History of*

the Sandwich Islands Kingdom, antecipando a idéia de que os havaianos teriam deificado Cook:

There, as he [Cook] was met at the beach and escorted by priests of Lono to the principal temple (Hikiau), the people retreating and prostrating before, he could hear in the priests' short declamation, 'Erono!' [O Lono!] – an appellation given Cook at Hawaii Island specifically, according to Mr. King, and by which he was known to the day of his death.⁴² (Sahlins 1981: 18)

Em 1985, Sahlins repetiu:

Uma vez já na praia, o sacerdote levou Cook pela mão até o templo de Hikiau. As pessoas que estavam em seu caminho corriam para suas casas ao ouvirem os gritos de “Ó, Lono” do arauto, ou prostravam-se ao chão.

Os minuciosos havaianos sequer prescindiram de alguma honraria. A coragem, estupidez ou imprudência do distinto capitão o levou à morte. Os sacerdotes caprichosos ou o vigoroso rei com o qual Cook envolver-se-á numa inconfessa guerra cosmológica, denunciavam sua divindade. O festival do Makahiki, um rito popular, não desapontou as expectativas: os havaianos mataram o seu deus. Para o antropólogo norte-americano trata-se, na verdade, da atualização de certa estrutura cognitiva presente entre os havaianos que, diz-nos no livro de 1981, é bastante frequente. Não se trata, esclareceu depois, de propagar o velho mito de que os nativos viam os europeus sempre como deuses e homens superiores.

Obeyesekere (1992), no entanto, não percebeu assim. O antropólogo cingalês escreveu que ainda que fosse simpático às ideias de Sa-

⁴² Lá, quando ele [Cook] foi encontrado na praia e escoltado pelos sacerdotes de Lono até o templo principal (Hikiau), à medida que o povo se recolhia e prostrava diante dele, pôde ouvir a curta declamação dos sacerdotes, “Erono!” [Ó Lono] – um nome dado a Cook especificamente na Ilha do Havai, de acordo com o Sr. King, e pelo qual foi conhecido até o dia de sua morte.

hlins, seu exemplo era execrável. Por esta razão ao longo de todo um livro, procurou mostrar que se Cook foi morto foi em razão da sua *ira*, do seu *ódio* pelo nativo, e do seu comportamento boçal e pouco simpático. O capitão, de acordo com Obeyesekere, era desrespeitoso e levou à raiva também os havianos que o teriam, enfim, matado.

Para nós não importa a conclusão do debate. Fiz questão de resgatá-lo, para que meu leitor possa compreender porque a ira de Obeyesekere é semelhante à Neville Landless, seu compatriota.

Isto equivale a dizer que a fúria da reflexão pós-colonial de Obeyesekere, que desencadeou o famoso debate com Marshall Sahlins, pode ser aproximada ao ódio que Neville carrega consigo e que cresce à medida que é hostilizado por sua procedência. Landless é um personagem por quem Richard Burton teria alguma simpatia e que está mais próximo do antropólogo (que lança mão da linguagem do Império para bater-se com ele) que, por exemplo, de Aquiles.

O que teria Richard Burton que ver com isso tudo? Por que Richard Burton teria alguma simpatia por Landless? Vejamos. Vimos que Richard Burton era um autor raivoso e que, parte de seu ódio, vinha da experiência colonial que viveu a partir do ponto de vista do nativo. Recordei o personagem de Dickens e o antropólogo cingalês para mostrar como a ira de Landless, a de Richard Burton e a de Gananath Obeyesekere são parecidas. Como pode um agente do império experimentar a ira do colonizado, como acontece com o tradutor das *Mil e uma noites*? A verdade é que, justamente por ser um homem despedaçado, um híbrido de um racista ignóbil e de um perspectivista compassivo, é que Richard Burton pode devir-árabe quando escreve *A Kasīdah*, por exemplo. Por esta razão, pode escrever páginas combativas em desfavor do império e em favor dos nativos. Burton tem pouco a ver com Aquiles, mas muito a ver com a ira de Landless e de Obeyesekere.

Com o propósito de mostrar a diversidade cultural do conceito de ira, sigamos pelos ilongot, uma tribo de caçadores de cabeça das Filipinas, para compreender a motivação do seu ódio.

5.3.2 Os caçadores de cabeça

Renato Rosaldo estudou os ilongot em vários textos, entre os quais “Aflição e ira de um caçador de cabeças”, um artigo que serve de introdução ao livro *Cultura e verdade*, de 1993. São habitantes das Filipinas. No presente etnográfico (as coisas estão um pouco diferentes agora), os ilongot têm o costume de arrancar as cabeças de pessoas e lançá-las longe. Rosaldo, neste último texto, recorda que acreditava

numa explicação clássica para a caça de cabeças, qual seja, a busca do equilíbrio social, na medida em que matar uma pessoa compensa a morte de alguém da casta do matador. Porém, os ilongot não pensam assim:

*If you ask an older Ilongot man of northern Luzon, Philippines, why he cuts off human heads, his answer is brief, and one which no anthropologist can readily elaborate: He says that rage, born of grief, impels him to kill his fellow human beings. He claims that he needs a place 'to carry his anger.'*⁴³ (Rosaldo 1993: 01)

Rosaldo esclarece que ouviu esta explicação muitas vezes. Contudo, custou a entendê-la. Os ilongot pretendem que a aflição ou angústia que surge em razão da morte dum parente, leva-os a matar outra pessoa [podemos lembrar da tragédia aristotélica] numa sorte de exercício catártico. Para o filósofo grego, os espetáculos trágicos servem para que nos livremos da ira que nos pesa no coração. Os ilongot arrancavam as cabeças pelo mesmo motivo.

Sêneca, no *De ira*, enfrenta Aristóteles: se o estagirita defendeu a cólera como consequência dum espírito saudável, o estóico chamou-a um perigo, o pior adversário do homem de razão. Desta feita, banii os revoltados do território do pensamento. Grosso modo, num canto do ringue, estão Aristóteles e os ilongot; no outro, Sêneca e a os iluministas, que serão seus herdeiros e dirão exatamente o mesmo. A propósito: o filósofo romano no mesmo livro pretende que os povos germânicos e os citas são mais propensos à ira que outras nações, justamente porque são primitivos. A raiva de Neville Landless que, vimos, poderia ser um jeito de caracterizar o primitivismo da gente oriental, meteria Dickens nas fileiras de Sêneca. Há tão pouco acordo dentro da tradição ocidental com respeito ao ódio que me parece esquisito que os antropólogos tenham de ir às Filipinas para deparar com a “estranha” raiva ilongot.

Rosaldo compreendeu-a, de acordo com o que escreve, dum jeito infeliz: foi preciso que Michelle, a esposa do antropólogo, também

⁴³ "Se você perguntar a um homem ilongot do Norte de Luzon, Filipinas, por que corta cabeças humanas, sua resposta é breve e nenhum antropólogo poderia explicá-la prontamente: Ele diz que a ira, nascida da aflição, o impele a matar outro ser humano. Ele afirma que “precisa de um lugar onde descarregar sua raiva”.

pesquisadora dos ilongot, morresse num desastre enquanto fazia o trabalho de campo. Por conseguinte, desolado, o antropólogo foi tomado de tamanho ódio, de tamanha ira, que julgou entender aquilo que os caçadores de cabeça sentiam. Podemos chamar a experiência de Rosaldo, por aquilo que tem de trágico, um exercício de simetria extremo.

Mais tarde, encontramos-lo frente ao agente da seguradora que se recusa a pagar-lhe o seguro pela morte da esposa por não acreditar que estivesse em trabalho de campo. Rosaldo não lhe arranca a cabeça, mas a aflição e, depois, a revolta, a ira, surgem-lhe outra vez.

Existem críticas ao seu pensamento: Jacorzynski (2004), por exemplo, pensa que a palavra “ira” não tenha o mesmo sentido para ele e para os ilongot. Vejamos. Rosaldo crê que a ira dos ilongot e a sua são como dois círculos que às vezes se invadem parcialmente: parecidos, mas diferentes. Jarcozynski recorre a Wittgeinstein para explicar porque o antropólogo não pode, em razão da própria experiência, ter compreendido a ira ilongot: temos dois indivíduos: o caçador de cabeças, X, e o não-caçador de cabeças, Y. Posto que Y não caçou cabeças, terá de servir-se do mesmo “jogo de linguagem” de X para entender a caça de cabeças. Talvez se o agente de seguros que se negou a indenizar Rosaldo tivesse a cabeça arrancada por ele, o antropólogo poderia explicar a ira ilongot. Meu interesse não está em concordar ou discordar do crítico de Rosaldo; porém, vale esclarecer que, a despeito da diferença entre a ira ilongot e a ira do marido que perdeu a esposa, aproximar as duas para entender o comportamento dos caçadores de cabeça, parece-me bastante válido.

Façamos um breve resumo.

Até o momento temos a *ira* que quer dizer revolta, resposta à sujeição colonial (de Neville Landless e Gananath Obeyesekere), a *ira-catar-se* (de Aristóteles, dos ilongot e de Rosaldo) e a *ira* animal (da qual falam Sêneca e os iluministas). A ira de Aquiles, conhecida do leitor médio, não entra, em nenhum destes espaços. Acredito que possamos chamar o ardor do herói grego *ira-vingança*.

Sloterdijk (2012: 11) escreveu acerca de Homero e da raiva:

No verso de abertura da *Ilíada*, começo da tradição europeia, emerge a palavra “ira”, de uma maneira fatal e festiva, como um apelo que não admite nenhuma oposição. Tal como condiz a um objeto frasal plenamente constituído, esse substantivo encontra-se no acusativo: “A ira, ó deusa, de Aquiles, filho de Peleu”. O fato de a palavra apare-

cer em primeiro lugar expressa de maneira audível um *pathos* elevado.

A observação é importante. A primeira palavra da literatura ocidental é “ira”. Começamos, então, pela raiva. O autor, depois, nota apropriadamente que o conceito de “ira” sofreu, com o passar do tempo uma espécie de domesticação. O mesmo, penso, se deu na literatura com os tradutores de Homero.

Vamos a um exemplo. Em 1474, Lorenzo Valla arriscou um novo empreendimento: publicou, em Brescia, uma tradução em prosa da *Ilíada*.

Em Lorenzo (1474), fala-se em *furēs indignatio*. A ira de aquiles é isto: uma indignação furiosa. Aquiles, o nobilíssimo herói, não tem ira, mas indignação. Quase que podemos dizê-lo um ódio encoberto. Quer dizer, o texto é o mesmo. Mas a ira sofre de uma tremenda domesticação. Se Homero foi posto em prosa, também o sentimento de Aquiles é ajustado àquilo que Burkhardt, chamou em *A cultura do Renascimento da Itália* (2000), a fúria dos príncipes italianos. A ira de Aquiles, então, mais parece birra política dos Médici que propriamente um sentimento “heroico”, por assim dizer.

Haroldo de Campos escolheu “ira” para referir-se ao desejo de vingança de Aquiles contra Agamenon. Robert Fagles, por sua parte, escolheu “rage”, o termo que Rosaldo elegeu para tratar dos ilongot. De resto, quero arriscar o jogo do antropólogo.

Creio que possamos aproximar a ira de Aquiles da sanha dos tupinambá, grupo indígena que habitou as costas brasileiras até o século XVII. Há muitas interpretações para a destruição da vítima no sacrifício indígena. Todavia, já os primeiros cronistas perceberam que a mortandade se dava em razão da vingança (Cunha e Viveiros de Castro 1985). A verdade é que se tratava de capturar o inimigo e matá-lo no terreiro, num rito esquisito em que o matador dizia-se vingado pelos seus mortos. O prisioneiro, antes de morrer, injuriava o executor e prometia-lhe a morte pela vingança dos seus, num processo interminável.

Sabemos que a raiva de Aquiles tinha destino: Agamenon. Entre os tupinambá, seu destino era coletivo: os contrários, os inimigos.

O herói de Homero tinha lá suas razões: a mulher que lhe tomaram. O herói tupinambá também: os parentes mortos. Aquiles, se lemos a *Ilíada*, tem o coração cheio de vingança como os indígenas do Brasil. Não vou aprofundar-me na questão. Quero mostrar, apenas, que verter a *Ilíada* na língua dos tupinambá não deve ser tarefa impossível

A ira de Neville Landless é a prima pobre da de Aquiles e dos tupinambá. Em português, talvez, seguindo a lição de Odorico Mendes, deveríamos chamá-la *rancor* e às vezes *cólera*. Ou *ressentimento*.

Pretendo, assim, que não vertamos um texto, mas uma perspectiva. O tradutor, se pensarmos no jogo de linguagem de Jarcozynski, não pode, senão, aproximar as obras umas das outras. Vimos quatro tipos de ira (que, a propósito, podemos multiplicar) que têm uma história. Todos possuem processos políticos de constituição peculiares.

Todos dependem de perspectivas específicas. Por isso, pensemos com cuidado. As perspectivas são tantas quantas são as pessoas. Podemos, entretanto, agregá-las em *coletivos* quando as perspectivas se parecem. O tradutor, quando verte algum trabalho, precisa perguntar-se: o que tenho de conservar de Homero, para que a perspectiva do bardo, para que a mundividência do poeta, do coletivo grego do século VIII, não morra? Por outro lado, a pergunta deve repetir-se: e o que deve ter minha versão para que meu leitor a leia, para que exista como texto do meu tempo, para que diga alguma coisa sobre a perspectiva de Homero e, além disso, sobre nossa própria perspectiva?

Traduzir o ódio não é tarefa fácil; antes, devemos encontrar de que perspectiva é construído. Vamos a um exemplo. Expliquei que a ira de Neville Landless não tem a ver com a de Aquiles, mas poderia passar por rancor ou ressentimento. Isto não aparece na versão espanhola de *The mystery of Edwin Drood*. Elena Rius, assim traduz certa passagem:

I have had, sir, from my earliest remembrance, to suppress a deadly and bitter hatred. This has made me secret and revengeful. (Dickens 2000: 52)

He tenido que combatir, señor, desde mi más tierna infancia, un odio profundo y mortal. Este sentimiento me ha hecho reservado y vengativo. (Dickens 1986: 56)⁴⁴

Vejamos. Primeiro, Charles Dickens não escreveu “combater”.

“supress” quer dizer suprimir, fazer com que algo desapareça; Neville Landless, portanto, quer o autor inglês, tinha de “esconder” o

⁴⁴ Mantive o texto traduzido no texto e não em nota de rdapé para que o leitor possa comparar a tradução espanhola com o original.

ódio, fazer com que “sumisse”, desde sempre. Isto mais se parece ao rancor, ao ressentimento. Além disso, Elena Rius verteu “bitter”, que é “amargo”, por “profundo”, como se o ódio de Landless fosse algo atávico, típico da gente do Oriente. Não é o caso. O ódio do moço, em Dickens, é provocado. É resultado da injustiça colonial. Nem sempre Dickens foi um insensível para com a realidade colonial. Provou-o fazendo de Neville Landless um ressentido, um rapaz forte e vingativo, que não queria mais que a justiça. A perspectiva de Dickens costuma ser a do açougueiro, a do assassino, quando trata com povos de outro lugar. Todavia, é capaz de momentos redentores, como quando descreve Neville Landless.

Kövecses (2000:167) escreveu que, quando tratamos da ira em culturas diversas, temos de pensar em “conteúdos culturais”, que são remissores, isto é, termos específicos que levam o leitor ao universo cultural que gerou o conceito de raiva.

O autor, professor da Universidade de Budapeste, nos dá um bom exemplo: existe uma expressão zulu que, vertida ao português, é mais ou menos assim: “moer grãos podres”. Então, a pessoa que tem raiva, dizem os zulu, mói grãos podres. O que isto quer dizer? A raiva do zulu é a mesma do inglês, por exemplo? A mesma de Neville Landless? A mesma de Aquiles? Não. Entre os zulu, esclarece Kövecses, moer grãos podres é uma atividade inútil, que não leva a lugar algum. Porém, se entre os ingleses, por exemplo, a ira tem ressonâncias negativas, entre os zulu isto não acontece, porque moer grãos podres, realizar atividades inúteis é uma forma de gastar energia e de mostrar que, se você sente ira, é uma pessoa saudável, capaz de gastar energia em trabalhos desnecessários.

É preciso, portanto, que, quando vertamos o ódio, estejamos atentos aos conteúdos culturais que remetem a universos específicos.

Adiante, mostro como, por meio da ideia dos conteúdos culturais, verti a ira de Richard Burton.

5.4 VERTENDO A IRA EM *A KASĪDAH*

Primeiro, recapitulemos de onde vem o ódio de Richard Burton. Para que possamos vertê-lo, já o disse, este exercício é fundamental. A raiva do escritor inglês tem pouco a ver com a de Aquiles, que mais parecia com a dos índios tupinambá, e tem mais a ver com a de Neville Landless, o personagem de Dickens.

Burton teve a vida toda um temperamento irascível e detestável, de modo que, com frequência, envolveu-se em brigas que iam às vias de

fato, como também em polêmicas palavrosas e discussões violentas. Fê-lo por sentir-se injustiçado inúmeras vezes. A descrição que Neville Landless faz de si próprio e que mencionei no capítulo anterior, parece a de Burton: a vida toda lutou contra um ódio poderoso, que a imbecilidade dos outros acabou lhe provocando.

Por isso, quando tratamos do ódio de Burton, temos de pensar que se trata, talvez, mais de ressentimento, de rancor. Isto quer dizer que, às vezes, o sentimento está oculto sob a ironia, o deboche, mas podemos senti-lo pulsar.

É o caso de alguns trechos do poema *A Kasīdah*. O escritor mascara sua raiva em ironia que, cá entre nós, é tão violenta quanto seus ataques diretos. O ódio de Burton, então, é o do injustiçado, o do nativo revoltado, cujo ponto de vista, acreditou experimentar. O perspectivismo que terminou professando é um parente do niilismo com o qual flertou a vida toda.

O texto de Richard Burton, vale lembrar, faz parte de uma rede de textos que chamo *gurumania*, isto é, a obsessão de produzir textos ou traduções acerca ou de gurus orientais, capazes de dar orientações acerca da desgraça da vida. Não podemos esquecer essa origem do trabalho de Burton. Por esta razão, quando traduzimos o ódio de Burton, temos de fazê-lo de forma que lembre um trabalho sapiencial.

Se lembrarmos do perspectivismo desolador do escritor britânico, temos em *A Kasīdah* um texto de auto-desajuda (ou auto-destruição).

O poema, dividido em quadras (a partir da terceira edição) é um texto aparentemente sereno sobre a desrazão da vida, partido em nove livros. Às vezes, como na terceira parte, temos uma história do mundo cifrada em versos evolucionistas. Todavia, o que mais existem são escritos desolados que serviram para encerrar a carreira de Burton, que haveria de morrer dez anos depois. Antes do mais, esclareço que Burton não se matou. Morreu na cama dum ataque cardíaco, depois de capengar um tempo, paparicado pela esposa.

Os versos que traduzi ao longo deste trabalho são da versão inglesa *The Kasīdah of Hājī Abdū El-Yezdī*. Nova York: Alfred Knopf, 1924.

A tradução de trabalhos como os de Burton, penso, é destraição (um híbrido de destruição e tradução). Richard Francis Burton, quando trabalhava em *A Kasīdah*, pensava na versão dos *Rubáiyāt* que fez de Edward FitzGerald, notável em toda a Europa. O capitão inglês buscou a fama e a riqueza em diversos empreendimentos, de caças ao tesouro à fabricação de xaropes tônicos.

Burton, apesar da vida aventureira, inquietante e desajustada, resolveu que, como FitzGerald, a vida de nada prestava, mas não se animava a dilapidar os anos que sobravam. A *Kasīdah*, sabêmo-lo, é uma espécie de *Anti-Khayyām*: uma coleção de queixumes sobre a vida e um arrazoado em favor da preguiça, mas, ainda assim, um produto da *gurumania*.

Assim, no caso das quadras, quando as traduzi, fi-lo num texto fácil. Harold Bloom (2000), o famoso crítico norte-americano, deu-me a dica: num livro de auto-ajuda (sobre os autores para ler quando se está mal), escreveu que a literatura sapiencial está presente em todos os grupos humanos. Em geral, costuma ser simples, direta. Não fabriquei inversões no texto ou algo que o valha com o propósito de preservar a rima; desisti das quadras, mas procurei preservar o tom de ordem ou admoestação, com o propósito de me fazer parecer o sábio árabe que, na verdade, não escreveu o texto.

Existe ainda o problema da forma. A *qaṣīda* é um gênero sem fortuna no Ocidente, pelas razões de Lefevere (2007) indicou e que relembramos no quarto capítulo. De toda forma, existe uma revisão do gênero que o teórico não indicou, em princípios do século XX. Trata-se da obra de Federico Garcia Lorca que arriscou uma revitalização da *qaṣīda* nas letras hispânicas modernas.

Em *Divan del Tamarit* (1940) há muitas *casidas*, como as chamou o poeta espanhol. De acordo com Moya (2009), Lorca revitalizou o gênero. Sua *qaṣīda* não se ocupa em reproduzir os versos monorrimos ou estrofes em dois versos. Lorca investiu em um verso livre, longo (na maior parte das vezes, mas nem sempre) e que costuma alternar imagens surrealistas e admoestações (esta última característica, lembro, está também no poema em árabe). Minha tradução, assim, quanto à forma, foi a tentativa da reescritura do gênero pelo modelo de Garcia Lorca. Vejamos os quatro primeiros versos de “Casida de la rosa”, do poeta espanhol:

La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo (in: Moya 2009: 65)

Como escreveu Kövecses (2000), a descrição do sentimento de ira faz-se na tradição euroamericana, via a teoria dos quatro humores. As emoções humanas, então, costumam ser representadas como conteúdos do corpo. O mesmo acontece com a descrição da ira na China. Então, por exemplo, ao vertermos a quadra:

Mine eyes, my brain, my heart, are sad,—
 sad is the very core of me;
 All wearies, changes, passes, ends;
 alas! the Birthday's injury!

que chamei *de l'inconvénient d'être né*, recordando um niilista extremo como Cioran, temos de perceber que a indignação do autor, sua raiva por existir, é algo que gesta, algo que vem de dentro, um conteúdo que vaza nos olhos, que queima cérebro e coração. Por isto, verti assim:

meus olhos estão tristes
 meu cérebro e coração também
 triste é meu cerne
 porque tudo passa
 porque muda a estação
 desgraça é ter nascido um verme

Está tudo aí. O horror de Burton. Sua raiva ou ressentimento. O coração pesaroso porque descobriu que a vida passa. A liberdade da *qaşıda* de Garcia Lorca, permite de um lado que caibam todas as palavras que estão em Burton, mas, de outro, as rimas internas que potencializam o tom sapiencial.

A palavra “cerne”, isto é, algo que está no meio, deu-me a rima extravagante e irreverente que caracteriza o texto de Burton: “me” e “injury”, que, em minha versão, ficou “cerne” e “verme”. A forma do meu texto quer evocar, também, um poema de Pedro Kilkerly (1885-1917), “O verme e a estrela”, que começa assim:

Agora sabes que sou verme.
 Agora, sei da tua luz.
 Se não notei minha epiderme...
 É, nunca estrela eu te supus
 Mas, se cantar pudesse um verme,
 Eu cantaria a tua luz!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que tem a tradução a ver com a ira?

Schlegel, o famoso tradutor alemão de Shakespeare e, também, de textos sânscritos e literatura espanhola, em um texto em que se defende dos seus críticos, escreveu:

O verdadeiro tradutor, que sabe manter na versão não apenas o conteúdo de uma obra-prima, mas também a forma nobre, o caráter peculiar, pode ser enaltecido como arauto do gênio, cuja glória ele divulga, cujo dom espalha, transcendendo os estreitos limites motivados pela separação das línguas. Ele é um mensageiro de uma nação a outra, um mediador de respeito e admiração mútua, onde sem ele haveria indiferença ou mesmo aversão. (In: Heidermann 2001: 109).

Esta visão permanece.

O tradutor, em geral, é tido como um diplomata, alguém cujo esforço deve concentrar-se em aproximar nações distintas, aproximar culturas diversas. Não se pode imaginar que um tradutor tenha, por objetivo, divulgar o ódio.

Então, quando traduz textos como os de Homero, baseado num sentimento representado de forma negativa no Ocidente, ou o trabalho revoltado de um escritor britânico, é preciso que o tradutor tenha a sensibilidade de desculpar-se de quando em vez pelos absurdos que os outros dizem ou, então, minimizar os efeitos do cólera.

Pergunto-me: e se não for assim?

E se, mais que um mensageiro, o tradutor é um sujeito político, alguém que faz escolhas, e decide verter um texto odioso com o propósito de atacar, deliberadamente o discurso hegemônico?

O espaço da tradução, penso, está longe de ser o do “respeito e da admiração mútua”. É um espaço de conflito, de embate. Decerto, não advogo a divulgação de discursos de ódio que defini na introdução, isto é, textos que agredem minorias, mas sim textos capazes de enfrentar a ordem política e cultural dominante, inventando com elementos minoritários “uma formação específica, inédita, autônoma”, em que se conquista “a língua maior para nela fazer aparecer as línguas menores ainda desconhecidas” (Deleuze e Guattari 1987:106).

O espaço da tradução é o do conflito.

Meu trabalho é a revisão de Richard Burton; pretendi mostrá-lo não um mero aventureiro ou um escritor excêntrico, mas um sujeito político, um homem rebelde que, deliberadamente, produziu traduções heterodoxas de textos que, por si, seriam heterodoxos. Foi um contendor que, em razão das muitas experiências de troca de perspectiva, bateu-se com os as religiões que sempre abominou e com posturas fanáticas que detestava sobremaneira.

O livro de versos de Richard Burton, *A Kasīdah*, que, acredito, foi escrito por volta de 1880, ano de sua publicação, é uma coleção de poemas aforísticos que sugerem uma postura combativa frente à vida e aos demais, uma apologia ao egoísmo e a à violência como solução para os problemas do mundo.

O texto faz parte daquilo que chamei gurumania, isto é, a divulgação e atribuição de teorias aos gurus orientais como respostas aos problemas da vida. Esta tendência, conforme mostrei em capítulo oportuno, andou lado a lado com a história da tradução da literatura do Oriente.

Defendi, também, que foram três homens que escreveram *A Kasīdah*, e que este deslocamento de identidades, permitiu a Richard Burton deslocar, também, sua perspectiva na construção de uma espécie de perspectivismo leibniziano. A troca de pontos de vista informou o ódio de Richard Burton que, mostrei também, tem mais a ver com o ressentimento do colonizado que, propriamente, com a ira de Aquiles ou a fúria destemperada de Sêneca.

Depois, escrevi acerca das representações da ira no Ocidente e a forma como podemos vertê-las. Creio que possamos traduzir o ódio de uma cultura à outra através daquilo que Kővecses chamou “conteúdos culturais”, quais seja, os termos remissivos que nos informam acerca de uma perspectiva determinada. Quando os compreendemos e traduzimos as metáforas que expressam a ira, considerando a cultura que as inventou, podemos nos aproximar muito mais daquilo que, creio, é o ideal de toda tradução: verter, mais que um texto, uma perspectiva.

Defendo que Richard Burton foi algo entre um racista ignóbil e um perspectivista compassivo, um homem despedaçado, que escreveu algumas das suas obras, motivado pela vergonha de ser maioria. Às vezes produziu textos racistas e que, hoje, chamaríamos politicamente incorretos. Por outro lado, foi capaz de alguma clarividência, produzindo versos bastante avançados para seu tempo, antecipando algumas conquistas da teoria pós-colonial.

Penso que, em tempos de guerrilha cultural, de combates e protestos, uma contraleitura de um autor que costuma ser apresentado como reacionário, pode contribuir para que percebamos a importância de compreender pontos de vista adversos que, penso, é o dever de todo tradutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Richard Francis Burton:

BURTON, Richard Francis. *Falconry at the valley of Hindoo*. Londres: 1851.

_____. *A mission to Gelele, King of Dahome*. With notices... Londres: Tinsley Brothers, 1864. v. II.

_____. *Wit and wisdom from West Africa*; or a book of proverbial philosophy, idioms, enigmas, and laconisms. Londres: Tinsley Brothers, 1865.

_____. "Translations". In: *Atheneum*. Londres: 24 de fevereiro de 1872.

_____. *Two Trips to Gorilla Land and the Cataracts of the Congo*. Londres: Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1876. v. I.

_____. *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, Now Entitled The Book of Thousand Nights and a Night*. Boston (?): Burton Society, 1903 (?). vv. I-X.

_____. *The Kama Sutra of Vatsyayana translated from the sanscrit by The Hindoo Kama Shastra Society*. Benares; Nova York: Society Of The Friends Of India. 1883-1925.

_____. *The Kasīdah of Hājī Abdū El-Yezdī*. Nova York: Alfred Knopf, 1924.

_____. *Personal narrative of a pilgrimage to al-Madinah and Meccah*. Nova Déli: Asian Educational Services, 1994.

Outras obras:

ACHEBE, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Joseph Conrad's Heart of Darkness”. In: CONRAD, Joseph. *Heart of the Darkness*. A Norton Critical Edition. Nova York: Norton, 1988.

_____. “An Image of Africa: Racism in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*”. In: RICHTER, David H. (org.) *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*. Boston: Bedford/St. Martin's, 1999.

ADONIS. *Sufismo y Surrealismo*. Tradução: José Miguel Puerta Vilchez. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterraneo, 2008.

ADORNO, Theodor W. “Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry”. *Notes to Literature*. Tradução de: Shierry Weber Nicholsen. Nova York: Columbia University, 1992.

AMINRAZAVI, Mehdi. *The wine of wisdom*. Oxford: One World, 2005.

ANÔNIMO. “The fakir of the monkey-temple”. In: *Daily Telegraph*. 8 de dezembro, 1894.

ARENS, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Nova York: Oxford University Press, 1980.

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1973.

BAILEY, Anthony. *Standing in the sun: a life of J.M.W. Turner*. Londres: Pimlico, 1998.

BLOOM, Harold. *De onde vem a sabedoria?* Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2000.

BORGEUAD, Philippe. & VERNANT, Jean Pierre. (org.) *L'uomo greco*. Roma: Laterza, 1991.

BORGHESI, Francesco. PAPIO, Michael. & RIVA, Massimo. (org.) *Oration on the dignity of Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

BOUYERDENE, Ahmed. *Emir Abd El-Kader: Hero and Saint of Islam*. Tradução: Gustavo Polit. Bloomington: World Wisdom, 2012.

BURTON, Isabel. *The Inner Life of Syria, Palestine and the Holy Land*. Londres: Henry King, 1875.

_____. *The Life of Sir Richard F. Burton*. Londres: Chapman and Hall, 1893. vv. I e II.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. “Do perspectivismo ameríndio ao índio real”. In: *Campos – Revista de Antropologia Social*. Curitiba: E-dUFPR, 2014. Junho.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. São Paulo: Record, 1999.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro*: Traducción, Exotismo, Poscolonialismo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. In: *Mana*. Rio de Janeiro. v. 4. n. 1, 1998.

CHITTIPHALANGSRI, Phrae. *Translation, Orientalism and Virtuality*: English and French translations of the Bhagavad Gita and

Sakuntala 1784-1884. Chulalongkorn University, 2009. Tese de Doutorado.

CLAYMAN, Dee. L. *Timon of Phlius*: Pyrrhonism into Poetry. Berlim; Nova York: Walter de Gruyter, 2009.

COE, Michael. *Breaking the Maya Code*. London: Thames & Hudson, 1992.

COETZEE, J. M. “V. S. Naipaul. *Meia Vida*.” In: *Mecanismos internos*. Tradução: Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro da. & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Vingança e temporalidade: os tupinambá”. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tomo 71. 1985.

DELLA MIRANDOLA, Pico. *Oratio de hominis dignitate*. Pordedone: Edizioni Studio di Tesi, 1994.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista concedida em vídeo a Claire Parnet. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, “TV Escola”, série Ensino Fundamental, 2001.

_____. *A Ilha deserta e outros textos*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e outros. São Paulo: Iluminuras: 2006.

_____. “Curso sobre Leibniz”. In: *Revista Helius*. São Paulo: ano 1. n. 1. Julho-Dezembro, 2013.

_____. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 2. São Paulo: Editora 42, 2005.

DEROZIO, Henry Louis Vivian. *The fakeer of Jungheera and others poems*. Calcutá: Samuel Smith and Co., 1828.

DESCOLA, Philippe. “Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia”. In: *Mana*, Rio de Janeiro. v. 4. n. 1, 1998.

DICKENS, Charles. “The noble savage”. In: *The works of Charles Dickens*. Nova York: Charles Scribners’s Sons, 1900.

_____. *The mistery of Edwin Drood*. Nova York: Penguin Classics, 2000.

_____. *El misterio de Edwin Drood*. Tradução: Elena Rius. Madri: Edhasa, 1986.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. “Púchkin”. In: GOMIDE, Bruno Barreto. (org.) *Antologia do Pesamento Crítico Russo*. Trad. Ekaterina Vílkova Américo e Graziela Schneider. São Paulo: Editora 34: 2013.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EDWARDS, Thomas. *Henry Derozio: the eurasian teacher, poet, teacher and journalist*. Calcutá: W. Newman & Co., 1884.

ESPMARK, Kjell. *El Premio Nobel de Literatura*. Madrid: Nordica, 2011.

FIGUEIRA, Dorothy Matilda. *Translating the Orient: The Reception of Śakuntalā in Nineteenth-century Europe*. Albany: State University of New York Press, 1991.

FRENCH, Patrick. *The world is what it is: the authorized biography of V. S. Naipaul*. New York: Alfred. A. Knopf, 2008.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: Volume XVII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.

GEERAERTS, D. & C. GEVAERT. “Hearts and (angry) minds in Old English”. In Sharifian, F., R. Dirven, N. Yu & S. Niemeier (eds.),

Conceptualizations of internal body organs across cultures and languages. Leuven: Mouton de Gruyter, 1995.

GEVART, Caroline. *The history of ANGER: The lexical field of ANGER from Old to Early Modern English*. Tese. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 2007.

GINSBERG, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. Londres: Penguin, 2009.

_____. *Mente espontânea: entrevistas selecionadas 1958-1996*. Tradução: Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Novo Século: 2013.

GRANT, Ben. *Postcolonialism, Psychoanalysis and Burton: Power Play of Empire*. New York: Routledge, 2009.

GRAY, Erik Irving. *The Poetry of Indifference: From the Romantics to the Rubáiyát*. University of Massachusetts Press, 2005.

GUASCH, Gérard. “La invitación de Khayyám”. In: *La jornada semanal*. México: Universidade Nacional Autónoma de México. n. 520. Fev. 2005.

HAZLITT, William. *A view of english stage; or, a series of dramatic criticism*. Londres: Robert Stodart; Anderson and Chase; Bell and Bradfute, 1818.

HARRIS, William Vernon. *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

HEDAYAT, Sadeq. “Introducción”. In: *Robaiyyat de Omar Jayyam*. Tradução: Zara Benham e Jesús Munárriz. Madri: Hiperión, 2010.

HERGÉ. *Le lotus bleu*. Paris: Casterman, 1958.

HOBSBAWN, Eric. *Bandits*. Nova York: Delacorte Press, 1969.

INGOLD, Tim. "Humanity and Animality". In: INGOLD, Tim. (org.) *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994.

JACOBI, Renato. "The origins of the qasida form". In: *Qasida poetry in Islamic Asia and Africa: Eulogy's bounty, meaning's abundance*. An anthology. Leiden; Nova York: Köhl; Brill, 1995. v. I.

JARKOZINSKY, Jan. *Crepúsculo de Los ídolos en la Antropología Social: Más Allá de Malinowski y los Posmodernistas*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 2004.

JANMOHAMED, Abdul. "Worldliness-Without-World, Homelessness-as-Home: toward a definition of the specular border intellectual". In: SPRINKER, Michael. (org). *Edward Said: a critical reader*. Oxford-UK; Cambridge-USA: Blackwell, 1992.

JULLIEN, François. *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*. Paris: Seuil, 1998.

KALLA, Krishan L. *The Mid-Victorian Literature and Loss of Faith*. Nova Délhi: Mittal, 1989.

KEATS, John. "Carta de John Keats a Richard Woodhouse – 27 de outubro de 1818" In: *Selected letters of John Keats*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

KEPLER, Carl. *The literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

KENNEDY, Dane. *The Highly Civilized Man: Richard Burton and the Victorian World*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2005.

KÖVECSES, Zoltán. “The concept of anger: Universal or Culture Specific?” In: *Psychopathology*. Nova York. 2000. pp. 159-170.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Tradução: Sandra Moreira. São Paulo: EDUSC, 2010.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução: Claudia Matos Selingmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEACH, Edmund. “Magical Hair”. In: MIDDLETON, John. (org.). *Myth and Cosmos*. Austin: Univeristy of Texas Press, 1967.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008.

LORAUX, Nicole. “O elogio do anacronismo”. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOVELL, Mary. LOVELL, Mary. *A Rage to Live: a Biography of Richard and Isabel Burton*. Nova York: Norton, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

MAUGHAM, William Somerset. *Points of view*. Londres: Heinemann, 1958.

MELLIER, Denis. *La littérature fantstique*. Paris: Seuil, 2000.

MERKLE, Denise. “Secret Literaries Society in Late Victorian England”. In: TYMOCSKO, Maria. (org.) *Translation, resistance and activism*. University of Massachussets Press, 2010.

MIDAL, Fabrice. *Chögyam Trungpa: His Life and Vision*. Boston: Shambhala Publications, 2004.

MILLER, Henry. *The books in my life*. Nova York: New Directions Publishing Co., 1969.

MOORE, Grace. *Dickens And Empire: Discourses Of Class, Race And Colonialism In The Works Of Charles Dickens*. Aldershot: Ashgate, 2004.

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

NAIPAUL, V. S. *Meia vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NEISSER, Eric. "Hate Speech in the New South Africa: constitutional considerations for a land recovering from decades of racial repression and violence". In: *South African Journal on Human Rights*. v. X, 1994.

OBEYESEKERE, Gananath. *The Apotheosis of Captain Cook: European mythmaking in the Pacific*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Cannibal Talk: the man-eating myth and human sacrifice in the south seas*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

ORWELL, George. "Rudyard Kipling". In: *Critical Essays*. Londres: Secker and Warburg, 1946.

PAZ, Octavio. "Literatura y literalidad". In: *Excursiones / In-cursiones: dominio extranjero*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. *Vislumbres de la India*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

PINTO, Estevão. *Os indígenas do Nordeste*. São Paulo: Nacional, 1938.

RASHID, Salman. *The Salt Range and the Potohar Plateau*. Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2001.

RANK, Otto. *Double: A Psychoanalytic Study*. University of North Carolina Press, 1971.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton, o agente secreto que fez sua peregrinação a Meca*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ROY, Parama. *Indian Traffic: Identities in Question in Colonial and Postcolonial India*. Berkeley: University of California Press, 1998.

ROSALDO, Renato. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. London: Routledge, 1993.

RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

_____. *Freud e os não-europeus*. Tradução: Arlene Clemesha. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAHLINS, Marshall. *Historical Metaphors and Mystical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

_____. “The Sadness of Sweetness: The Native Anthropology of Western Cosmology”. In: *Culture in Practice: selected essays*. Nova York: Zone Books, 2000.

_____. *Ilhas de história*. Trad.: Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *The Western Illusion of Human Nature*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mio Oriente*. Milão: Adelphi, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova York: Dover Publications, 1992.

_____. *Two gentlemen of Verona*. Londres: Arden, 2004.

SHAH, Sudhir. “Prolonged fasting – How is it possible: A Hypothesis” In: *Gujarat Medical Journal*. v. 58. Nova Delhi: Março de 2001. pp. 31-35.

SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*. Tradução: Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SPERL, Stefan. & SHACKLE, Christopher. “Introduction”. In: *Qasida poetry in Islamic Asia and Africa: Eulogy's bounty, meaning's abundance*. An anthology. Leiden; Nova York: Köhl; Brill, 1995. v. II.

SPIVAK, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

TYMOCSKO, Maria. (org.) *Translation, resistance and activism*. University of Massachussets Press, 2010.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Tradução: Nacy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VERSLUIS, Arthur. *American Transcendentalism and Asian Religions*. Nova York: University of Oxford Press, 1993.

VIAN, Boris. *Écrits pornographiques*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Métaphysiques cannibales: lignes d’anthropologie post-structurale*. Tradução de: Oaiara Bonilla. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

VOLPI, Franco. *Il nichilismo*. Laterza: Roma-Bari, 2004.

WRIGHT, Thomas. *The life of Richard Burton*. Londres: Everett, 1906.

ZARE-BEHTASH, Esmail. *FitzGerald’s Rubáiyát: A Victorian Invention*. Thesis: Australian National University, 1994.